

DURCE RODRIGUES DE FIGUEIREDO

A VINGANÇA DE MARIA DE NORONHA
E O QUESTIONAMENTO DE PORTUGAL

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Estudos
Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e
Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Anamaria Filizola

CURITIBA

2003



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

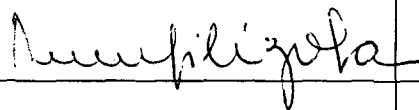
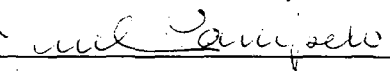

PARECER

Defesa de dissertação da mestranda DURCE RODRIGUES DE FIGUEIREDO para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

As abaixo assinadas Anamaria Filizola, Juril do Nascimento Campelo e Patrícia da Silva Cardoso argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“A VINGANÇA DE MARIA NORONHA E O QUESTIONAMENTO DE PORTUGAL”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Anamaria Filizola		B
Juril do Nascimento Campelo		B
Patrícia da Silva Cardoso		B

Curitiba, 31 de julho de 2003.



Prof.^a Marilene Weinhardt
Coordenadora

Dedico este trabalho a todos meus familiares que souberam compreender meu sonho e me apoiaram nesta jornada.

Agradecimentos

Aos professores

Marta Moraes da Costa por suas memoráveis lições de literatura.

Marco Antonio M. Chaga por suas instigantes e inesquecíveis aulas.

Anamaria Filizola, a quem devo a segura orientação e, sobretudo, por ter direcionado meu projeto para a fascinante literatura portuguesa.

E aos amigos

Eliana, Getúlio e Zinara, pela valiosa troca de experiências e incentivo, que contribuíram para que eu chegasse ao término do mestrado.

SUMÁRIO

<u>RESUMO</u>	v
<u>ABSTRACT</u>	vi
<u>INTRODUÇÃO</u>	1
<u>1 – ROMANTISMO E GARRETT</u>	6
1.1 ROMANTISMO.....	6
1.2 ROMANTISMO EM PORTUGAL	9
1.3 TEATRO ROMÂNTICO PORTUGUÊS	14
1.4 ROMANCE HISTÓRICO PORTUGUÊS	15
<u>2 - O DRAMA CLÁSSICO DE GARRETT</u>	21
2.1 CÂNONE	21
2.2. O DRAMA <i>FREI LUÍS DE SOUSA</i>	24
2.3 LEITURAS DA CRÍTICA DE <i>FREI LUÍS DE SOUSA</i>	28
<u>3 - O ROMANCE QUE ATUALIZA O DRAMA DE GARRETT</u>	33
3.1- ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO	33
3.2 O ROMANCE <i>A VINGANÇA DE MARIA DE NORONHA</i>	38
3.3 A ESTRUTURA DO ROMANCE.....	39
3.4 LEITOR FIGURADO – O ENCENADOR	43
<u>4 - INTERROGAÇÃO DE PORTUGAL</u>	49
4.1 DESTINO PORTUGUÊS NA LITERATURA	49
4.2 PESO DA HISTÓRIA PARA PORTUGAL.....	55
4.3 A CULPA NA MORAL CRISTÃ	58
4.4 À ESPERA DE UM RETORNO E O SEBASTIANISMO	62
4.5 O FRACASSO DA ATUALIZAÇÃO DO DRAMA	66
<u>CONCLUSÃO</u>	70
<u>REFERÊNCIAS</u>	74
<u>ANEXO 1</u>	78

RESUMO

O trabalho é uma análise do romance *A Vingança de Maria de Noronha* (1988), de Armando Silva Carvalho, que reescreve o drama *Frei Luís de Sousa* (1843), de Almeida Garrett. Estuda-se um aspecto característico do romance contemporâneo que é o intenso uso da intertextualidade e de como o diálogo entre estes dois textos literários possibilita um questionamento de Portugal contemporâneo. O romance tem por enredo os preparativos de uma encenação do drama canônico do romantismo português, *Frei Luís de Sousa*, em finais dos anos 80 do século XX. A partir disso, Armando Silva Carvalho, conduz o leitor a perceber as mudanças de valores éticos e morais ocorridas na sociedade portuguesa. A análise se inicia explicando o surgimento do romantismo em Portugal para situar o drama de Garrett. Na sequência, aborda-se o romance *A Vingança de Maria de Noronha* enfatizando como ali são questionados vários elementos da identidade nacional. O trabalho endossa a análise de Eduardo Lourenço, que aponta como, a partir de Garrett, Portugal foi pensado pela literatura, e mostra como a literatura portuguesa contemporânea continua a interrogação dos destinos coletivos. Destaca-se ainda a importância que o passado representa para o país e de como a história pode ser um empecilho para que a nação se direcione ao futuro. A análise mostra como o romance assume, portanto, um tom de denúncia que se assemelha a que já havia sido feita por Garrett, de que é preciso deixar o passado ser passado para que o presente se torne presente.

Palavras –chave: *A vingança de Maria de Noronha*, de Armando Silva Carvalho; literatura portuguesa; romance histórico contemporâneo.

ABSTRACT

This work is an analysis of the novel *A vingança de Maria de Noronha* (1988), by Armando Silva Carvalho, who reviews the drama *Frei Luís de Sousa* (1843), by Almeida Garrett. It's an analysis of one characteristic in the contemporary novel, which is the intense use of the intertextuality and how the dialogue between both literary texts makes possible a question for the contemporary Portugal. The novel has by plot the preparative for staging of the canonic drama of the portuguese romanticism, *Frei Luís de Sousa*, at the ending eighties of the past century. Thus, Armando Silva Carvalho sends the reader to perceive the changes of the ethics and moral values that happened in the portuguese community. The analysis starts explaining the arising of romanticism in Portugal to situate Garrett's drama. In the sequence, treats the novel *A Vingança de Maria de Noronha*, giving emphasis in how are discussed there the various elements of the national identity. The work endorses the analysis by Eduardo Lourenço, who indicates how, starting out Garrett, Portugal was thought by the literature, and shows how the contemporary portuguese literature continues the questioning of the collective destiny. Detaches yet the importance that the past represents to the country and how history can be an obstacle for the nation's search for the future. The analysis shows how the novel assumes, therefore, a denounce touch like the one who have been made by Garrett, that there's a need to let the past be the past, for the present emerges.

Key-words: *A vingança de Maria de Noronha* ; Armando Silva Carvalho; historical novel contemporary.

INTRODUÇÃO

O objetivo do nosso trabalho é analisar como a reescrita de *Frei Luís de Sousa* (1843), de Almeida Garrett¹, efetuada por Armando Silva Carvalho², no romance *A Vingança de Maria de Noronha* (1988), permite uma interpretação crítica e um questionamento atual da pátria portuguesa.

O interesse pelo assunto foi despertado após uma leitura de *A Vingança de Maria de Noronha*, que apresenta o relacionamento de Portugal com seu passado. Naturalmente, o primeiro impulso foi retermos o drama de Garrett, mesmo porque, a partir do romantismo a história da nação estava sendo questionada pela literatura, e “ninguém” tinha as repostas. Porém, a angústia persistia.

Tornou-se necessário ampliar nossas leituras. À medida que fomos desenvolvendo nossa análise foram aparecendo as inquietações do povo português da atualidade e, sobretudo, como o país trata sua história. Assim, foi ficando nitida a necessidade de saber reconhecer até que ponto deve-se viver no passado para que este

¹ João Baptista da Silva Leitão nasceu no Porto em 1799, no seio de uma família burguesa e adota o apelido Almeida Garrett, quando estudante em Coimbra. Em 1825, exilado em Paris, publica *Camões*, obra marcante para o romantismo português. Cultivou ao mesmo tempo a paixão pela atividade literária e a política, tanto que seu papel como figura dominante do romantismo está ligado ao seu envolvimento intenso na vida política da nação. Foi deputado constituinte em 1838, membro da comissão de reforma do código administrativo e apresentou, em 1839, um projeto de lei de propriedade literária. Volta à vida pública com o movimento da Regeneração, é nomeado visconde em 1851 e no ano seguinte ocupa o cargo de ministro dos negócios estrangeiros. Logo em seguida é destituído das funções governamentais e publica *Folhas Caidas*. Morre em dezembro de 1854.

² Armando Silva Carvalho nasceu em Óbidos (Portugal), em 1938. Poeta e ficcionista, licenciado em Direito, atua também como tradutor, jornalista e técnico publicitário. É colaborador da revista *Colóquio Letras*, do *Jornal de Letras* e do *Diário de Notícias*, entre outras publicações. Em 1965, obteve o prêmio “Revelação” da Associação Portuguesa de Escritores com a coletânea de poesia *Lírica Consumível*, e em 1995 o prêmio “Pen Club”, com a obra, também de poesia, *Canis Dei*. Obras poéticas: *Lírica consumível* (1965), *O comércio dos nervos* (1968), *Os ovos de ouro* (1969), *O peso das fronteiras* (1972), *Antologia poética* (1976), *Armas brancas* (1977), *Técnicas de engate* (1979), *Sentimento de um ocidental* (1981), *O livro de Alexandre Bissexto* (1983), *Canis Dei* (1995) e *Obra poética* (1965-1995). Prosa: *O alicate – textos fisiológicos* (1972), *O uso e o abuso* (1976), *Português* (1977), *Donamorta* (1984), *A vingança de Maria de Noronha* (1988), *Em nome da mãe* (1994) e *O homem que sabia a mar* (2001).

não se torne um fardo. Ao não apontar para o futuro e sim para o próprio passado, a história torna-se estéril. É isto que o romance aborda e foi com este ponto de vista que desenvolvemos nosso trabalho.

Nosso ponto de partida foi um ensaio³ de Eduardo Lourenço que mostra como a partir de Garrett até Fernando Pessoa, a literatura portuguesa passa a refletir sobre Portugal de uma determinada maneira. Para este autor, Garrett, ao se voltar a um tempo passado, buscava resgatar para seus contemporâneos o orgulho das glórias perdidas, com uma escrita fundadora de um tipo de interpretação do ser e do destino da pátria, em que o presente é *ninguém*, tal como se define D. João de Portugal em *Frei Luís de Sousa* (LOURENÇO, 1988, p.86).

Em nossa análise consideramos que mesmo após 150 anos, este mesmo questionamento pode ser feito pela releitura e reescrita do drama de Garrett no romance *A Vingança de Maria de Noronha*.

O conceito de metaficção historiográfica desenvolvido por Linda Huetcheon foi muito útil em nossa análise, mesmo considerando que o romance estudado não esteja totalmente dentro das definições formuladas por esta autora. Para ela, no romance histórico tradicional, história e ficção convivem na intenção do resgate do passado e a presença de personagens históricas tem a intenção de legitimar o mundo ficcional. Enquanto que a metaficção historiográfica, primeiramente instaura esse resgate, para depois o subverter e desafiar os conceitos da história. O romance de Armando Silva Carvalho não explora a subversão da história, porém, é muito incisivo em desafiar seus conceitos.

Ainda de acordo com Linda Huetcheon, a metaficção enquanto criação é uma prática que estabelece um diálogo com o passado da arte e da sociedade. Isto proporciona uma abertura de interpretação. Ao mostrar diversos pontos de vista, deixa ao leitor, em última análise, a tarefa da escolha, ou seja, possibilita um pensar da história de forma crítica e contextual. Também neste sentido podemos nos aproximar

³ Trata-se do ensaio: Da literatura como interpretação de Portugal. In: _____. *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português* 3. ed., Lisboa: D.Quixote, 1988, p.79-118 (publicado pela primeira vez em 1978).

de seu conceito, lembrando como *A Fingança de Maria de Noronha* ao instaurar um diálogo com um drama histórico amplia o entendimento da história.

Consideramos, ainda, que entender o papel do leitor foi fundamental para compreendermos o processo pelo qual passa um texto literário como *Frei Luís de Sousa* e sua reescrita. Para tanto, nos baseamos na teoria da estética da recepção, com os pensamentos formulados por Robert Jauss e Wolfgang Iser e as subseqüentes revisões desta teoria. Jauss apresenta uma nova vertente para a historiografia literária, a qual passa a ver a literatura como um acontecimento que se cumpre primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, dos críticos e dos autores ao experienciar a obra em diversos momentos históricos. Esse autor afirma que o texto deve ser atualizado de acordo com as orientações que atuam durante a leitura, mas que vai se reportando ao passado. Assim, diz ele, os livros só existem graças aos leitores, ou seja, é a idéia de que o leitor progressivamente, no decorrer da leitura, se transforma no sujeito das idéias do autor, criando uma fusão entre os dois (JAUSS, 1994, p.36).

Dividimos nosso trabalho em quatro partes, de modo que nos permitisse uma investigação mais completa dos dois textos ficcionais e nos revelasse como o diálogo entre eles questiona a identidade do Portugal contemporâneo. Para chegarmos ao nosso objetivo foi necessário, primeiramente, entender o romantismo em seu papel revolucionário para as artes, como foi sua a inserção deste movimento em Portugal, a atuação de Garrett, a literatura e o teatro português neste período. É o que tratamos no primeiro capítulo.

Situar o drama *Frei Luís de Sousa* como uma obra de imaginação e de espírito para a compreensão dos questionamentos da identidade portuguesa e as críticas que interrogam as várias possibilidades de sua leitura, é o que tratamos no segundo capítulo.

No drama *Frei Luís de Sousa*⁴ aparecem temas da tradição portuguesa, como o mito do sebastianismo, o nacionalismo, valores religiosos e familiares. Como é sabido, o drama representa o segundo casamento de D. Madalena de Vilhena com Manuel de

⁴ GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Porto: Campo das letras, 1999. Todas as referências são desta edição e o título será citado na forma abreviada de *FLS*. Só indicaremos o número das páginas.

Sousa Coutinho, que só acontece após ela ter esperado sete anos pelo retorno do primeiro marido, o nobre D. João de Portugal, que havia desaparecido na batalha de Alcacer-Quibir⁵. O aio, Telmo, que acompanha a senhora, não acredita na morte de seu senhor, D. João, e espera pela sua volta do mesmo modo que o povo tem fê no retorno do rei D. Sebastião. Esta crença, aliada ao sentimento de culpa de D. Madalena por ter amado um outro homem enquanto casada com o primeiro marido, provoca um ambiente carregado de presságios. O fim será trágico pelo retorno de D. João, a entrada do casal para a vida religiosa e a morte de sua filha Maria de Noronha.

No terceiro capítulo desenvolvemos a discussão da proximidade entre o discurso da história e o discurso da ficção, fundamental para situarmos alguns textos característicos do pós-modernismo. É nele que abordamos a reescrita realizada por Armando Silva Carvalho no romance *A Vingança de Maria de Noronha*⁶.

O romance é uma paródia do drama clássico do romantismo português. O enredo está centrado nos preparativos de uma encenação do *FLS* em Lisboa, nos finais dos anos 80 do século XX e das dificuldades encontradas para que a nova versão seja capaz de conquistar as platéias modernas. Todas as personagens, de uma forma ou outra, remetem o leitor para *FLS*. No capítulo 14 temos a figura do Encenador, de quem não conhecemos nem mesmo seu nome, porém esta diluição de sua identidade acaba por facilitar sua representação como um leitor especializado. É dele a tarefa de fazer uma leitura aprofundada que revele temas que falem da dimensão humana e que podem ser entendidos em qualquer época e também de atualizar o texto para o público atual.

⁵ Batalha ocorrida em Alcacer-Quibir, no norte da África, em 4 de agosto de 1578 e que vai dar origem à crença sebastianista.

⁶CARVALHO, Armando Silva. *A Vingança de Maria de Noronha*. Lisboa: Vega, 1988. Todas as referências serão da segunda edição, publicada no ano seguinte pela mesma editora. Só indicaremos o número das páginas. O título será citado na forma abreviada de *FMN*.

No último capítulo discutimos as várias representações da identidade e da história de Portugal em discursos de diversa ordem. A interrogação do povo português sobre seu passado e seu porvir foi feita fundamentalmente pela literatura. O início foi feito por Camões, acentuado pelos escritores do Romantismo como Garrett, teve seu auge com a geração de Antero de Quental e Eça de Queiroz e tomou uma forma universal com Fernando Pessoa.

A partir dos questionamentos que aparecem em *FLS*, chegamos à reflexão sobre a pátria portuguesa em fins de milênio feita pelo romance de Armando Silva Carvalho. Neste sentido, é fundamental o capítulo do Encenador, que além de fazer uma releitura do texto canônico, em suas tentativas desesperadas, que beiram o cômico, de modernizar *FLS*, estabelece um paralelo com os dilemas de um povo que quer se modernizar e conviver com seu passado.

Assim, percebemos como preocupações que fazem parte da consciência nacional como a crença do sebastianismo, a rígida moral cristã, o sentimento de culpa, o retorno, a espera e a saudade, são abordadas pelo romance *VMN*, pois, afinal refletem os questionamentos da sociedade. Mas o que consideramos de maior importância é a constatação de mudanças pelas quais passam os valores morais e de como o discurso ficcional permite entender Portugal contemporâneo.

Mostramos ainda como o romance aponta para o dilema de uma nação entre o passado, presente e futuro. O peso da história é questionado ao mostrar a convivência do velho com o novo, o caráter revolucionário do 25 de Abril em contraste com o culto à tradição, os valores familiares tradicionais frente à sociedade de consumo, a cultura portuguesa face à globalização. A propósito, diz Eduardo Lourenço, foi Garrett em *FLS*, “o primeiro que configurou com gênio o perfil de um *Portugal ausente de si mesmo e esperando-se nessa ausência*” (LOURENÇO, 1999, p.51).

I – ROMANTISMO E GARRETT

No pensamento alheado revolvendo
 Ledos enganos d'alma, suavíssimas,
 Lembranças do passado e a mais suave,
 Lisonjeira esperança do futuro.

(Almeida Garrett, *Camões*)

1.1 ROMANTISMO

A história da literatura define o romantismo como sendo o movimento artístico que defendeu e implementou a afirmação do eu, do indivíduo, do subjetivismo, contra o nós, a personalidade e a objetividade clássica. Foi um movimento de amplas consequências, como analisa Fidelino Figueiredo. Diz ele que o romantismo pode ser equiparado à Renascença, por trazer também uma profunda transformação espiritual, da qual a renovação literária foi apenas um dos muitos aspectos dessa transformação dos espíritos, consequência das mudanças da sociedade com a ascensão da burguesia.

Foi uma revolução não apenas literária porque os escritores traduziram em suas obras toda a ideia revolucionária que perpassava a Europa iniciada com a Revolução Francesa e a queda do absolutismo. Também se deve considerar que o movimento foi abrangente e atingiu as mais diversas manifestações artísticas. Influenciou a literatura, as artes plásticas, a música, o jornalismo, o teatro, a oratória parlamentar, a indumentária e até mesmo o comportamento social.

O movimento do romantismo refletiu as mudanças e as rupturas que estavam ocorrendo na Europa, principalmente na Inglaterra, França e Alemanha. Foi a partir de seu surgimento que a obra literária ampliou seu espaço, possibilitando ao seu leitor uma nova visão de mundo. Nas palavras de Eduardo Lourenço, o romantismo permitiu encontrar ecos da palavra de deus na literatura. “A literatura, sob a sua forma romântica, é a palavra de um deus já ausente e a resposta a essa mesma ausência. O autor torna-se o *deus* da sua obra, sujeito e objeto dela” (LOURENÇO, 1999, p. 54).

Deve-se entender que como toda renovação e como toda ruptura, não se pode localizar com precisão no calendário o momento de sua explosão. Nada surge do

acaso. Um movimento leva um longo tempo de gestação e maturação e também não se extingue abruptamente. Desta forma, para que melhor se entenda o papel do romantismo em Portugal, torna-se necessário mapear como foi sua inserção na cultura da época e qual sua influência.

A Europa dos últimos decênios do século XVIII apresenta muitas contradições, tanto na esfera política quanto na cultural, que levam as pessoas a terem uma consciência de incompletude, no sentido de perceber que a história do Ocidente não podia ser reflexo apenas do racionalismo grego e cartesiano. Tanto que as viagens, ao Oriente inclusive, tornam-se uma procura pelo eu, característica essa que irá ser a principal marca dos românticos. Dessa forma, pode-se entender o romantismo como momento de ruptura, de transição, uma quebra por dentro das estruturas clássicas greco-latinas.

Vale destacar que o movimento reflete ainda a crise da própria sociedade europeia naquele período, em que aflorava a independência dos povos, a igualdade, a espontaneidade e a liberdade interior. Portanto, a constituição do pré-romantismo ocorre no meio de uma forte tensão política, social, psicológica e moral.

Na análise de Álvaro Manuel MACHADO (1979, p.24), essa estética de transição foi marcada pela autenticidade. Autenticidade na procura e na maneira de efetuar essa procura, rompendo os laços com o período anterior. Como consequência, temos a crítica da sociedade com o surgimento do personagem socialmente marginal, um culto da sensibilidade, um culto do eu, uma percepção da ambigüidade do tempo e ainda, a apologia do selvagem e de um regresso à natureza.

De acordo com a maioria dos teóricos, foi na Inglaterra que teve início o pré-romantismo europeu, legado de razões históricas legado de razões históricas ligadas a idéias filosóficas centradas na oposição que John Locke fazia ao racionalismo de René Descartes e como reação ao domínio de Napoleão. Há um resgate da tradição popular, uma redescoberta de Shakespeare e também as evocações medievais de Walter Scott, que vai acabar influenciando sobremaneira o romance histórico em Portugal.

Na Alemanha, constata-se a tendência pré-romântica desde meados do século XVIII, não se limitando à poesia, como os ingleses, mas alcançando também a prosa.

Tanto que Goethe, que formou com outros escritores o grupo *Sturm und Drang*, com o romance *Werther* (1774), transpõe essas idéias e se “constitui uma espécie de catarse do período pré-romântico” (MACHADO, 1979, p.36). O que significa que a teoria alemã assimila a vanguarda inglesa na poesia e a amplia pela prosa. Na Alemanha, a estrutura social estava modelada pela existência de pequenas cortes que mantinham ainda costumes feudais, dificultando a unificação nacional. Assim o pré-romantismo alemão é caracterizado pela exaltação anárquica e pela valorização do individualismo. Porém, com a Alemanha derrotada por Napoleão, os intelectuais passam a atacar a Revolução e elogiar o espírito nacional. Desta situação aparecem alguns dos elementos mais marcantes do romantismo como a imaginação fantástica livre, o resgate do mito popular e símbolos ligados à noite da vida.

Essas características também se farão presentes, mais tarde, nas obras dos românticos em Portugal.

Na França, o entendimento do pré-romantismo passa obrigatoriamente pelas idéias de Jean-Jacques Rousseau. Ele exerceu grande influência, seja pela sua idéia de retorno à natureza, de uma moral fundada na liberdade ou na primazia do sentimento sobre a razão. Rousseau, a partir de *Les confessions*, cria uma linguagem em que a liberdade dos sentimentos e das idéias implica a liberdade do tempo narrativo (MACHADO, 1979, p.38). Assim pode-se entender que na França houve uma síntese do movimento europeu e que teve grande influência, não só na esfera local como também no estrangeiro, especificamente, em Portugal. Porém, este vai ser o último a se manifestar entre as grandes literaturas européias.

Os temas nacionais e mitos populares já estavam incorporados à mentalidade como uma característica de resgate histórico: assim, o romantismo na França, vai tomar um novo caminho, no sentido de buscar fundir gêneros literários diversos entre si. O que vai resultar nas características mais marcantes do gênero com Balzac, Michelet e Victor Hugo, os três principais representantes do romantismo francês produzindo suas principais obras, defendendo a liberdade da invenção e valorizando o individual sem abandonar a confiança no futuro.

1.2 ROMANTISMO EM PORTUGAL

O pré-romantismo português não se baliza pelos moldes europeus no sentido de buscar uma pureza estética, mas sim numa tentativa de imitar o espírito de síntese de Rousseau, que pregava uma quebra contra as razões da civilização e uma volta ao instinto, ao espontâneo, ao interior e ao natural do ser humano. Desta influência da França, que havia sido a última a aderir ao romantismo, pode-se entender porque o romantismo em Portugal foi um movimento tardio, em relação às grandes literaturas européias.

Em Portugal, um nome à parte é o de Bocage, por representar a síntese de todas as tentativas pré-românticas de libertação do arcadismo e da cultura retórica, fazendo excessivo uso da alegoria. Assim, a influência de Bocage na passagem do pré-romantismo para o romantismo vai ser decisiva, mesmo porque mostra o afastamento de Portugal da complexidade cultural universalista que o movimento romântico atingiu em quase toda a Europa, que ali é assinalada pela fusão de gêneros com ênfase na ficção popular.

Esse movimento que marcou o século XIX em Portugal teve seu auge com a primeira geração dos românticos, formada por Almeida Garrett, Alexandre Herculano e António Feliciano de Castilho. Teve continuidade com a segunda geração representada pelos ultra-românticos como Soares de Passos e João de Lemos com uma poesia marcada pelo culto ao funéreo e ao efêmero da existência; como Camilo Castelo Branco, que mostra em suas novelas criaturas governadas por paixões descontroladas. De certa forma, a exacerbação de uma característica marca o próprio declínio de uma tendência artística, o que aconteceu com o romantismo português, que se extinguiu na ruptura desencadeada pela geração Coimbra também chamada de Geração de 70.

Habitualmente costuma-se marcar a publicação de *Camões* de Garrett, em 1825, como o início do movimento em Portugal. SARAIVA (1972, p.694) discorda desta data por considerar que se o poema representava uma quebra das regras clássicas, a obra não obteve repercussão imediata, o que só vai acontecer com o retorno dos

emigrados. Ele prefere identificar o início em 1836 quando se publica *A voz do profeta* de Herculano, *Ciúmes do bardo e a Noite do castelo* de Castilho que vão marcar a acolhida entre o público do novo gosto literário. É neste mesmo ano que Passos Manuel, chefe do governo setembrista, propicia um renascimento do teatro português, tarefa esta conduzida por Garrett.

O romantismo havia triunfado tanto que, em 1837, inicia-se a publicação da *Panorama*, primeira revista romântica portuguesa, com a expressiva tiragem de 5000 exemplares por número. O sucesso alcançado por essa revista mostra que o público havia assimilado a mudança literária, fato associado à ascensão da burguesia que, agora letrada, buscava na cultura um meio de se firmar perante a antiga classe dominante.

Alberto Ferreira também discorda do ano de 1825 e da influência de *Camões*. Considera que o romantismo como movimento literário autônomo surge em Portugal por volta de 1834 e se finda por volta de 1860, ou seja, “entre o definitivo triunfo da burguesia sobre as instituições monárquico-feudais e o triunfo da fração burguesa liberal sobre o radicalismo da pequena burguesia ou das camadas sociais mais esclarecidas” (FERREIRA, 1979, p. 32). Para o autor, o movimento deve ser marcado não por um fato exclusivamente artístico, mas por um fato social e político. É nesta data, 1834, que a burguesia local e romântica consegue impor sua vontade pela força das armas.

Deve-se considerar então que a primeira fase do romantismo português está ligada a uma ideologia liberal no que concerne ao cultivo de valores de liberdade, igualdade e justiça social, entre outros, marcados por diversos matizes políticos, mas que caracterizam o liberalismo em Portugal. Sem esquecermos, porém, que deste vínculo ideológico surge o nacionalismo tão bem representado pelos escritos de Herculano, tanto o historiador quanto o romancista.

O romantismo português, portanto, nasce com um compromisso ideológico e mesmo apresentando contradições, irá se firmar como tal. Herculano diz-se liberal, mas antidemocrático, defensor dos monumentos nacionais. Garrett serve a um governo de esquerda (Setembristas), mas logo vai recuar e assumir uma posição conservadora.

No *Alfageme de Santarém*, exalta um representante da moderação e, em *o Arco de Sant'Ana*, mostra que o salvador só poderia ser um representante da aristocracia⁷.

O governo autoritário de Costa Cabral (1849-1851), marcado por restrições à liberdade de imprensa, centralização administrativa e diversas medidas repressivas vai desencadear uma reação de Herculano e Garrett⁸. O movimento socialista que atingiu a Europa em 1848 tem em Portugal a adesão de camponeses, clérigos, artesões, pequenos burgueses e uma elite intelectual que se opunham ao regime Cabralista. Esta fase de instabilidade dura até 1851, com a instalação do governo da Regeneração que teve a adesão de Antonio Pedro Lopes de Mendonça e Garrett. Inicia-se então uma nova fase política com uma nova camada dirigente que tem como lema encaminhar o país para o progresso material.

Todos esses acontecimentos políticos em Portugal acabam por ter uma influência bem significativa nas atividades dos mais destacados representantes culturais do romantismo. Há que se considerar o peso político na revitalização do teatro português e, ainda, a atuação dos intelectuais românticos na imprensa.

A consciência da identidade nacional é reforçada pela ênfase que se dá à história de Portugal⁹. Esse espaço que fatos históricos da nação, da literatura, da cultura, do povo assumem no pensamento romântico pode ser sintetizado pela figura de Camões, tanto é que ele que vai ser o símbolo desse resgate da identidade nacional feito por Garrett.

Outra característica do romantismo em Portugal, segundo aponta FERREIRA (1979, p. 37), é a sua relação direta com o exílio, o que permitiu que se fizesse uma

⁷ Em *o Arco de Sant'Ana* o narrador fala diretamente ao leitor: "o povo terá outra vez de estreitar mais fortemente sua aliança com a monarquia, para se defender do onívoros despotismo dos senhores das burras, dos aleaides-mors dos bancos e de todo este feudalismo agiota, que é a fatal lepra da democracia que a rói e a carcome (GARRETT, 1978, p. 263).

⁸ A censura de Costa Cabral impediu a representação de *Frei Luís de Sousa* por ver indícios de inimizade contra a Espanha e a *Sobrinha do Marquês* (1848) e *O Arco de Sant'Ana* (1848) por explorar o anticlericalismo.

⁹ Em *Viagens na minha terra*, publicado inicialmente na *Revista Universal Lisboense*, em 1843, há também a preocupação pedagógica que aparece sob a forma espontânea em que o autor procura dialogar com os leitores conduzindo a conversa para uma reflexão sobre a história de Portugal.

profunda reflexão sobre a identidade de Portugal. O distanciamento da pátria marcou os dois maiores representantes, Garrett e Herculano e irá transparecer na obra poética desses autores. Eles se empenharam não apenas em criar uma literatura sob uma nova estética, mas em resgatar as tradições existentes na arte popular. Reflete, portanto, um estado de espírito de grande exaltação nacionalista que marca todo o ideário romântico português.

Para esse olhar sobre suas raízes com o intuito de redefinir o futuro, Garrett e Herculano vão se voltar à época medieval, para resgatar o verdadeiro Portugal. Herculano lança as bases da historiografia portuguesa com sua *História de Portugal* (1846/53) a qual se concentra na Idade Média. E mesmo em seus romances, como *O bobo*, *o Monge de Cister e Eurico, o presbítero*, esse autor usa dos mesmos recursos. Também Garrett se fundamenta na Idade Média, como em *O arco de Sant'Ana*, e *o Alfageme de Santarém*. Ele não foge de sua preocupação ideológica em interrogar o caráter da história e da literatura portuguesa, como vai ficar explícito em seu projeto do *Romanceiro* (1858), quando reafirma sua preocupação em reatar os laços da modernidade com o passado.

O meu ofício é outro: é popularizar o estudo da nossa literatura primitiva, dos seus documentos mais antigos e mais originais, para dirigir a revolução literária que se declarou no país, mostrando aos novos engenhos que estão em suas fileiras os tipos verdadeiros da nacionalidade que procuram, e que em nós mesmos, não entre os modelos estrangeiros, se devem encontrar (GARRETT, 1961, p.59).

Não se pode simplificar e colocar o romantismo em oposição ao classicismo ou colocá-lo como reação ao racionalismo, nem tampouco, afirmar que o romantismo se constitui na afirmação do eu, do subjetivismo contra o nós e a objetividade clássica. Não se pode camuflar a dualidade que vai persistir nas obras dos românticos. Mesmo Garrett apresenta aspectos do realismo em sua obra e nunca se declarou inequivocadamente romântico. Assim a sentimentalidade convive com valores da razão iluminista e não se pode esquecer que as mudanças históricas influenciaram várias alas do romantismo, do ultra-romantismo e da Geração Coimbrã.

O movimento que marcou a literatura introduziu novos elementos que foram incorporados pelos românticos em Portugal. Fidelino Figueiredo aponta os principais caracteres, que segundo ele, em 1825 já estariam presentes no novo movimento e que seriam: exaltação da imaginação e do sentimento, preferencialmente situado em tempos medievais; predominância da forma poética; sentimento em oposição ao racionalismo do século XVIII, preferência por temas tradicionais e de cunho nacionalista. Além disso, predominava o estilo individualista; a abolição de rígidas regras do teatro com a adoção de novos modelos, Shakespeare entre eles; os motivos literários se ampliam e se confundem os gêneros como a epopéia e a tragédia, o romance e a história; o sucesso de público na nova expressão literária que faz brotar vários subgêneros como o jornalismo com as críticas, artigos, polêmicas e o folhetim.

Os principais gêneros do romantismo português, ainda de acordo com a classificação de Fidelino Figueiredo, foram o lirismo, que tem Castilho como seu maior representante; o romance histórico, com Herculano; e o teatro romântico, com Garrett. Porém, o questionamento da história e as explicações do passado pelo presente foram os pilares principais tanto da obra de Herculano quanto de Garrett.

Herculano lança em 1844 o romance *Eurico, o Presbítero* e com ele desencadeia em Portugal o gosto pelo romance histórico, que tanto sucesso havia feito na Europa com os romances de Walter Scott. Foi com esse gênero que os românticos puderam explorar o exotismo por meio de um distanciamento temporal ao permitir que o autor faça de sua ficção um instrumento para adequar a história à sua ideologia e também de resgatar fatos históricos não documentados. Há também que se destacar que o romance histórico permite valorizar o indivíduo e apresenta outro pressuposto dos românticos, o herói revoltado e solitário.

Ainda nesse sentido e de acordo com os preceitos românticos em valorizar as origens e as tradições, foi natural uma revitalização da história tendo na figura de Herculano, para quem a história tinha um sentido positivista, seu grande representante. Para ele, era preciso que os povos então buscassem conhecer seu passado para encontrar exemplos na história que permitissem encaminhar a nação para o progresso.

1.3 TEATRO ROMÂNTICO PORTUGUÊS

Já o teatro romântico pode ser visto como a grande contribuição dos românticos para a valorização do gênero dramático em Portugal. António José SARAIVA (1972, p.13), ao analisar o teatro em Portugal, compara Gil Vicente e Garrett a dois únicos penedos a despontar de um terreno plano e descampado que seria a história do teatro português. Gil Vicente foi o precursor, porém seu gênio ficou isolado no tempo, visto que o público a que se destinava, o cortesão, deixa de existir com a queda de Lisboa como capital régia. Depois de várias gerações, surge Garrett que se empenha em fazer renascer esse teatro que havia sido tão expressivo com Gil Vicente.

O próprio Garrett, referindo-se à sua época, escreveu na introdução de *Um auto de Gil Vicente* "o teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde não há". Explica a situação do teatro em Portugal e do seu envolvimento com esse gênero, que desde Gil Vicente havia cessado e de sua preocupação em dar um teatro para o povo: "O povo antes queria as óperas do Judeu. — Tinha razão, mas queimaram-lho e o povo deixou queimar. Coitado do pobre povo!" (GARRETT, 1961, p.13). Ele acreditava então que se havia um público, bastava oferecer um teatro digno, composto por dramas que resgatassem a história e a tradição de Portugal. Para valorizar esse teatro se baseou, segundo ele próprio, na verdade dramática e não histórica para compor o drama de Gil Vicente.

A revolução de Setembro (1836-1838) ao lado das mudanças sociais traz uma nova etapa para o teatro português¹⁰. Garrett é encarregado pelo governo de propor um plano para a fundação e organização de um teatro nacional, que se concretiza com a criação do Conservatório de Arte Dramática, encarregado, também, da censura estética, a instituição da Inspeção Geral dos Espetáculos e da construção de um teatro para permitir a representação das peças, o atual Teatro Nacional D. Maria II. Essa

¹⁰ Passos Manuel foi o chefe dessa revolução contra a aristocracia dominante que rodeava D. Pedro IV, que pretendia continuar a transformação iniciada por Mouzinho da Silveira, para isso aboliu impostos e deu uma nova esperança ao campesinato. Passos considerava o teatro necessário para elevar o nível cultural da nascente classe média, junto com os liceus para propiciar educação às novas gerações.

reforma, pelo menos em termos numéricos, apresentou bons resultados, tanto que entre 1836 e 1846 foram apresentadas, impressas ou representadas, 112 peças ao concurso no Conservatório.

Havia agora uma grande massa burguesa alfabetizada e era esse mesmo público que lia os vários tipos de romance: romance histórico, romance de paixões, romance de costumes, romance de viagens. O público do teatro também havia mudado, e muito, desde a época de Gil Vicente. Ora, para criar um teatro português, ou seja, um teatro para a classe média como desejavam Manuel Passos e Garrett, era preciso introduzir temas mais humanos. Visando conquistar a esse público, o teatro se renova¹¹.

O marco desta nova fase Garrett planejou realizar de forma grandiosa com um *Auto de Gil Vicente*, porém na interpretação de SARAIVA (1999, p.19) “as personagens são manequins exibindo trajes históricos”, bem longe das intenções de Garrett como ele próprio escreve no prefácio desse drama.

É um teatro que não vai conseguir “o bom gosto” que Passos queria incutir à nação portuguesa, pois mesmo outros autores, como Herculano, denunciavam o gênero em moda, marcado pelo convencionalismo e pelas verdades. Mas desse teatro, se pouca coisa sobreviveu ao seu tempo, não podemos deixar de notar, ainda segundo Saraiva, que *Frei Luís de Sousa*, a única obra deste período a superar os limites do gosto do público da época, não é uma obra típica do teatro romântico, por estar situada entre a tragédia de destino e o drama romântico.

1.4 ROMANCE HISTÓRICO PORTUGUÊS

O entrelaçamento da história com a literatura pode ser rastreado em suas próprias origens, pelo menos na civilização ocidental, já que ambas utilizam o discurso narrativo na tentativa de organizar o passado. Isto mostra que o romance histórico já surgiu marcado pela sua condição ambígua entre o conhecimento científico e a

¹¹ Em 1839, o Conservatório realiza um concurso para premiar os autores que contribuíssem com o melhoramento da arte nacional. Os quatro dramas escolhidos se enquadravam no esquema do melodrama histórico.

expressão artística. A necessidade de conhecer o passado para entender o presente foi um dos objetivos dos autores românticos, portanto, o romance histórico ao permitir exprimir esses ideais possibilitou a expansão desse movimento e a aceitação de uma nova estética literária.

Na concepção de seus próprios escritores o romance histórico era uma fórmula que permitia entrecruzar a história com a ficção, de maneira a valorizar ambas. Ao utilizar a imaginação para preencher lacunas da história, a literatura assumia um compromisso ideológico de despertar a atenção dos leitores e resgatar as glórias passadas para as novas gerações conforme as crenças dos românticos.

Garrett expressou muito bem esse ideal na *Memória do Conservatório Real*.

Coligir os factos do homem (...) revesti-los das formas mais populares, e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem aparato de sermão ou prelecção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão, no meio de seus próprios passatempos – a missão do literato e do poeta. Eis porque esta época literária é a época do drama e do romance, porque o romance e o drama são, ou devem ser, isto.(...) Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico, - no drama e na novela da actualidade oferecei-lhe o espelho em que se mire e ao seu tempo (GARRETT, 1961, p. 39-40).

Conforme lembra Maria de Fátima Marinho, embora os próprios autores tenham refletido sobre a relação entre a história e a ficção ao longo do século XIX, como é o caso de Garrett, é somente com Georg Lukács que se tem um detalhado estudo a respeito do romance histórico. Publicado em 1935, continua sendo referência quando se trata deste tipo de literatura. Lukács situa o surgimento do romance histórico clássico a partir do escritor escocês Walter Scott e diferencia, portanto, das novelas históricas do século XVII e XVIII, que seriam históricas apenas nas aparências e o coloca como sucessor direto da novela realista do século XVIII. “*Poco importa, pues, en la novela histórica la relación de los grandes acontecimientos históricos; se trata de resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos*” (LUKÁCS, 1971, p.44. Este é o modo de criação de Walter Scott, portanto, segundo Lukács pode ser tomado como paradigma do novo gênero literário

que influenciou toda uma geração de escritores e também explica o porquê de sua aceitação no gosto do público.

Para Lukács, as mudanças que sacodem a Europa a partir da revolução francesa dão ao homem a possibilidade de reconhecer a força da história para suas vidas. Percebem como sua existência está condicionada historicamente e como seu cotidiano está intimamente relacionado com os acontecimentos históricos. Assim, a tomada de consciência histórica aliada ao despertar de sentimento nacional gera o interesse pelo passado da nação (LUKÁCS, 1971, p. 22-23).

O romantismo foi um movimento amplo que não compreendeu apenas manifestações artísticas, porém teve ramificações políticas e sociais, o que permite entender o embricamento da história com a literatura praticada pelos escritores românticos, em especial, aqueles da primeira geração, visto o ambiente de transformação pelo qual passava a Europa. É Guinsburg quem afirma: “É inegável, porém, que a ciência histórica da época se vincule ao romantismo político e aos sentimentos mais profundos sobre um período considerado de transição, paralelamente dominando o entusiasmo para com o futuro e a nostalgia para com o passado” (GUINSBURG, 1985, p.37).

É esta nostalgia que os escritores românticos usaram para expressar seus ideais estéticos e políticos. O romance histórico português permitiria, portanto, resgatar o Portugal medievo com toda sua grandiosidade e influir na construção de uma forte identidade nacional. Pois não se pode esquecer que o romantismo em Portugal surgiu marcado por um forte nacionalismo e que se servia tanto da história da nação quanto da história literária para se firmar perante a Europa.

Em Portugal, as primeiras novelas históricas foram publicadas na revista *Panorama*, bem após o surgimento do novo gênero literário na Europa que havia conquistado o gosto do público. As novelas de Walter Scott, *Waverley* (1814), *Ivanhoé* (1818), *Kenilworth* (1821) e *Quentin Durward* (1823), fizeram tanto sucesso que entre 1836 e 1838, apareceram nada menos que 13 traduções em língua portuguesa dessas obras.

O romantismo português foi fortemente influenciado pelos romances de Walter Scott, basta considerar o sucesso que os diversos títulos alcançaram em Portugal. Eça de Queiroz, já em pleno realismo, em *O Primo Basílio*, constrói a personagem Luísa como sonhadora dos castelos escoceses, portanto tal qual D. Quixote com os romances da cavalaria, o adultério de Luísa era fruto dos romances românticos, entre eles os de Walter Scott lidos em sua juventude.

Alexandre Herculano, o mais conhecido representante do gênero, mostra sua convicção no papel da novela histórica como forma de trazer para o leitor da burguesia fatos do passado, conhecidos apenas da corte. E essa popularização explica como seus romances ganharam prestígio, seguindo a mesma trilha de Walter Scott, que influenciou sobremaneira sua obra.

O escritor português praticou o romance histórico tal qual o cânone estabelecido, ou seja: mitificação da época medieval; revivência da poesia nacional e popular; representação com base erudita da vida íntima das épocas passadas; ressurreição estética da vida social da época histórica em que decorre a ação novelística, expressando o modo de sentir e existir do povo no romance histórico através do distanciamento temporal (CHAVES, 1979, p.28).

Além disso, como ressalta Maria de Fátima MARINHO (1999, p.19-20), o romance histórico português ainda seguindo o modelo de Scott, tinha seu herói como uma figura marginal, muitas vezes totalmente fictício, porém agindo sobre um fundo histórico autêntico, como nos romances de Herculano.

Ele, porém, não foi o único responsável pelo êxito alcançado pelo novo gênero literário em Portugal. A ele sucedeu-se Luís Augusto Rebelo da Silva, que teve *Mocidade de D. João I* como um grande sucesso de público. Além dele, há que se salientar João de Andrade Corvo e Arnaldo Gama, tendo todos eles, em comum, a preocupação com a reconstituição do ambiente histórico onde situam o enredo (SARAIVA, 1995, p. 775). Isso se explica pelo caráter didático que desde o início assumiu este gênero em Portugal.

No romance histórico tradicional, a preocupação era a reconstituição de épocas passadas, muitas vezes conseguindo-se tal efeito por meio de uma história da vida

privada, narrando pequenos atos, gestos, anedotas, situações familiares, nem sempre fatos verdadeiros, mas o mais próximo possível do momento cronológico narrado, como uma forma de reviver passagens menos conhecidas e outras que, pela verossimilhança, poderiam ter existido. Desta forte identificação do romantismo com o passado surge sua glorificação como idade de ouro e um desprezo pela época contemporânea.

Conforme lembra Maria de Fátima Marinho, os escritores portugueses deixaram registrado seu modo de criação nos prefácios e nos prólogos e assim pode-se rastrear facilmente como trabalham a relação entre o verdadeiro e o verossímil (MARINHO, 1999, p.22). O introdutor do romantismo em Portugal, Almeida Garrett, na apresentação do drama histórico *FLS* ao Conservatório Real justifica suas fontes.

Nem o drama, nem o romance, nem a epopéia são possíveis, se os quiserem fazer com a Arte de verificar as datas na mão. Esta quasi apologia seria ridicula. Senhores, se o meu trabalho não tivesse de aparecer senão diante de vós, que por intuição deveis de saber, e por tantos documentos tendes mostrados que sabeis, quais e quão largas são, e como limitadas, as leis da liberdade poética, que certamente não devem ser opressoras, mas também não podem ser escravas da verdade histórica (p.48).

O que significa que os autores da época faziam a distinção na hora da criação e não havia intenção de confundir ou enganar seus leitores. Porém, fatos históricos eram escolhidos por esses escritores para resgatar um pouco do passado para as gerações contemporâneas.

Para alcançar seus objetivos de fazer da história a matéria-prima para criarem suas obras os escritores poderiam escolher vários caminhos. Joseph Turner, citado por Maria de Fátima Marinho, fez uma classificação do romance histórico no qual distingue três tipos:

(...)documented historical novels, disguised historical novels e invented historical novels. O primeiro tipo assenta em personagens históricas reais; no segundo, assistimos a uma recriação histórica, a meio caminho entre o documento e a pura invenção; nos romances históricos inventados, o narrador comporta-se como um historiador, fingindo que as suas afirmações se reportam a uma realidade extratextual. Joseph Turner aponta ainda a existência de três modos de narrar: o original, reflexo e filosófico. No modo original, a história interessa por si própria; no modo reflexo, o hiato entre passado e presente só é reconhecido para ser ultrapassado, funcionando a

história em si e para si: o modo filosófico preocupa-se com a reflexão da história sobre si própria (MARINHO, 1999, p.25).

O caminho escolhido por Garrett pode ser classificado como o da recriação histórica, a meio caminho entre o documento e a pura invenção. Ainda, neste sentido, a sua reescrita não foge destes princípios por também utilizar fontes históricas do mesmo modo que a ficção para recriar o passado.

Estas classificações mais atualizadas do que os estudos pioneiros de Lukács mostram como o romance histórico, desde Walter Scott, continua agradando ao gosto do público, justamente por permitir que o homem se interrogue a respeito de seu passado, presente e futuro

2 - O DRAMA CLÁSSICO DE GARRETT

Os leitores e os espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial: é povo, quer verdade. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico (...) e o povo há de aplaudir porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar.

(Almeida Garrett, *Memória ao Conservatório Real*)

2.1 CÂNONE

Um texto considerado canônico não significa que tenha qualidades estéticas inquestionáveis, apenas que foi elevado a esta condição por preencher alguns critérios. O que nos remete a uma questão teórica da crítica literária da atualidade que debate a validade do cânone.

Italo Calvino, defensor do cânone, relacionou algumas definições que justificariam a leitura e a permanência dos clássicos. “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”; “um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente os repele para longe” ou ainda, “é clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (CALVINO, 1991, p.11-15). Mas ao se reconhecer esses critérios, não há como negar que neste discurso há também uma escala de valores embutida.

Em suas origens o cânone tem algo de sagrado por ter surgido com a igreja. Mas não significava que tivesse a pretensão de ser imutável, apenas que necessitava de sólidos argumentos, forte consenso e passasse pelo crivo do tempo para legitimar-se.

O que nos leva a entender que o cânone literário em si não é uma questão polêmica, mas sim os critérios determinantes. Ora, como todo processo de escolha reflete as estruturas de poder da sociedade, portanto, será sempre uma seleção, uma ação de inclusão e de exclusão praticada por uma classe detentora do poder.

Não há como negar sua função impositiva. Os critérios de formação de um cânone carregam uma forte carga de ideologia por serem, primeiramente, definidos por uma minoria dominante, ou então, de uma minoria que se quer fazer ouvir. Há que se

considerar sempre que os responsáveis pela formação do cânone literário detêm o poder, e suas escolhas terão o objetivo de dar continuidade a suas crenças e princípios que julgam dignas de serem transmitidas à sua geração e às gerações futuras.

Em *Altas literaturas*, Leyla PERRONE-MOISÉS (1998, p.61-65) faz uma defesa do cânone. Lembra esta autora que a desconstrução do centro e dos princípios que buscavam o estabelecimento do cânone abriu caminhos para propostas de revisão baseadas em critérios extraliterários como das reivindicações das minorias. Agora, o curioso, segundo Perrone-Moisés, é que essas reivindicações não vieram como recusa do centro, mas para inclusão forçada de alguns representantes dessas minorias e pela exclusão de alguns autores. Ou seja, não se reivindica que o cânone deva ser destruído, apenas que deva ser revisado, o que não deixa de ser uma contradição.

Ainda de acordo com esta defensora do cânone, não pode haver uma crítica literária se não houver um conjunto de valores estéticos reconhecidos e, por conseguinte, um cânone de referência. Porém o que se vê hoje é o total desprezo pela tradição e pela alta cultura. Além disso, em sua visão, a generalização anônima do texto, a abolição de gêneros e hierarquias serve aos interesses da informática, da globalização e da indústria cultural. Sobra pouco espaço para que critérios estéticos sejam valorizados, possibilitando que impere a lógica de mercado que sempre coloca o lucro em primeiro lugar.

As instituições, sejam elas a escola, o governo, a igreja ou os *ex-cêntricos* elegem obras literárias que melhor sirvam aos seus interesses, o que afasta de imediato qualquer ilusão de neutralidade ou imparcialidade do cânone. E mesmo a partir da eclosão dos estudos culturais no meio acadêmico, o que se percebe é a substituição de modelos a servir de referência para a escolha de um cânone. Portanto, volta-se à discussão que domina esta corrente, que seria a definição do que é literatura, e não sobre o cânone em si.

Roberto REIS (1992, p.65), denomina os escolhidos para participar do cânone de “aristocracia de textos acima de qualquer suspeita”, pois segundo ele, têm a pretensão de conter verdades incontestáveis, atemporais e universais, transcender seu momento histórico e fornecer um modelo a ser seguido.

Isto explica que um texto, mesmo tendo sido concebido para servir de modelo a uma geração e escrito por um conceituado representante da classe dominante, como o drama *FLS*, continue sendo considerado um cânone depois de passados 150 anos, pois não significa que vá ser lido pelos mesmos critérios que o elegeram como tal.

Ao se fazer uma revisitação pós-moderna de um cânone, muitos consideram que limites de interpretação estão sendo extrapolados. Mas há de se considerar que o texto literário precisa ser atualizado sempre, pois os leitores também não são os mesmos. A redação da estudante do nono ano Clara Rialto, que abre o romance de Carvalho, é um exemplo de uma leitura superficial e, portanto que não é entendida. O texto que a jovem produz reflete as dificuldades de um texto clássico em sensibilizar o leitor de outras gerações:

(...) No fim, Manuel de Sousa Coutinho fica a saber que tem uma filha ilegítima e como ela é tuberculosa receia que não resista ao choque e morra. Ele a mulher resolvem ir para um convento. O Telmo fala com Romeiro que não se fôra embora e este quer saber se a D.Madalena ainda gosta dele. Arranja-se aqui uma grande confusão, porque Telmo que gostava tanto do antigo amo descobre que afinal de quem ele gosta agora é da rapariga.

O Romeiro arrependido pede ao Telmo para ir dizer aos outros que ele é um mentiroso. Mas este já não vai a tempo e acaba tudo com a D. Maria de Noronha a gritar no meio do paleo, desvairada e cheia de febre que Deus lhe roubou o pai e mãe e morre (p.9-10).

A redação aponta para as deficiências da escola que, ao apresentar um texto canônico para seus alunos, deixa de fora pontos fundamentais. Na leitura da estudante Clara, não é considerada a psicologia das personagens, a estrutura do texto, o contexto histórico, período literário e o conceito de verossimilhança. Desta forma ela não deixa transparecer no seu texto que tenha compreendido o resgate realizado por Garrett de um personagem histórico para valorizar o passado e tampouco o compromisso do autor com a verdade estética ao compor o drama.

Por outro lado, o romance histórico contemporâneo, ao propiciar uma quebra de fronteiras entre a história e a ficção, causa um entrelaçamento de discursos narrativos como a biografia, a literatura, a história e outros gêneros tornando mais difícil a escolha do cânone literário. O que não significa que não vá continuar existindo,

sempre como resultado da escolha de grupos ou instituições, apenas que os critérios para eleger um texto irão também ser alterados.

Muitos escritores de romances contemporâneos elegem um texto canônico para comporem suas narrativas e com isso acabam por justificá-los ainda mais. Isto se torna nítido em *FMN*. Armando Silva Carvalho ao reescrever um texto clássico do romantismo português, permite que *FLS* seja mais bem entendido pelas gerações atuais, o que acaba por confirmá-lo ainda mais como cânone literário.

2.2. O DRAMA *FREI LUÍS DE SOUSA*

O drama histórico¹² *Frei Luís de Sousa*¹³, de Almeida Garrett, foi escrito em 1843 e representado pela primeira vez em 4 de julho do mesmo ano num teatro particular, o da Quinta de Pinheiro, com o próprio Garrett desempenhando o papel de Telmo. A peça trabalha temas históricos e religiosos da tradição portuguesa, que segundo o próprio autor, serviriam para transmitir às novas gerações os valores fundamentais da família e da nação. Esta abordagem que privilegia os preceitos mais caros aos românticos faz deste drama um dos mais conhecidos do romantismo em Portugal.

FLS tem um forte apelo nacionalista e patriótico evidenciado já no início pela referência a Camões e seu poema. Está presente também no comportamento heróico de Manuel de Sousa Coutinho que manda incendiar seu palácio para impedir que fosse ocupado pelos governantes a serviço de Castela.

Bem de acordo com as propostas dos românticos o autor usa sistematicamente de sonhos, visões, presságios, augúrios, superstições e crenças populares. Na fala de D.

¹² A *Memória ao Conservatório Real* foi lida em conferência do Conservatório Real de Lisboa em 6 de maio de 1843 e serviu para apresentar seu drama. Nela o ator explica suas escolhas: “Esta é uma verdadeira tragédia (...) não lhe dei este nome porque não quis romper de viseira com os estafermos respeitadas dos séculos (...)”.

¹³ Garrett se baseou em fatos históricos de Portugal ocorridos no século XVI, como a batalha de Alcácer-Quibir e na vida de D. Manuel de Sousa Coutinho, que entra para a vida religiosa com o nome de Frei Luís de Sousa. Vide biografia de D. Manuel de Sousa Coutinho ao final deste trabalho.

Madalena “(...) as tuas alusões freqüentes a esse desgraçado rei D.Sebastião, que o seu mais desgraçado povo ainda não quis acreditar que morresse, por quem ainda espera em sua leal incredulidade – esses continuos agouros em que andas sempre de uma desgraça que está iminente sobre a nossa família...”(p.68). Se há uma crítica ao atraso do povo, há também uma confirmação dos presságios que pairam sobre todos, numa dualidade de percepção do mundo. Ainda em comum com a orientação de seu tempo, aparece o individuo se contrapondo à sociedade, a religiosidade como única saída para o ser humano e a morte como solução possível.

O mito do sebastianismo¹⁴ também vai aparecer com destaque na peça, porém, assumindo um tom de denúncia. Mostra a esterilidade dessa crença popular que serve como consolo aos portugueses, porém os impede de avançar rumo ao futuro, visto que os olhares estão fixados nas glórias passadas. Portanto é um empecilho para o crescimento e o desenvolvimento da nação.

Uma família composta por marido, mulher, uma filha, um empregado fiel e um romeiro misterioso. Poucos são os personagens e todos com seus destinos já delineados no início, e que seriam do conhecimento geral¹⁵ mas mesmo assim prendem a atenção da platéia do começo ao fim, ao popularizar esses episódios acrescentando-lhe novas informações.

Entre os nobres desaparecidos na batalha de Alcácer-Quibir estava D. João de Portugal, casado com Madalena de Vilhena. Madalena, depois de ter esperado por sete anos o retorno do marido, e após ele ser declarado morto, se casa com o nobre Manuel de Sousa Coutinho com quem tem uma filha. Apesar de ter mandado emissários a várias partes procurar pelo marido, como era costume na época, não encontra nenhum vestígio dele, tal como aconteceu com D. Sebastião. Essa incerteza de não sabê-lo

¹⁴ Trata-se da crença popular segundo a qual D. Sebastião estaria vivo, escondido numa ilha e regressaria a Portugal numa manhã de nevoeiro para reerguer o império português. Surgiu no período de 1580 a 1640 quando Portugal esteve sob domínio espanhol após o desaparecimento de D. Sebastião, sem deixar nenhum herdeiro, na batalha de Alcácer-Quibir. Após longas disputas no interior da nobreza portuguesa o trono português é anexado por D.Felipe II ao império da Espanha. Ver também p. 63.

¹⁵ A referência ocorre por conta do título *Frei Luís de Sousa* que remete o espectador para a história de Manuel de Sousa Coutinho, fato amplamente conhecido da sociedade na época.

realmente morto angustia-a enormemente, ainda mais porque sentia culpa por ter amado o segundo marido enquanto vivia com o primeiro.

Seus tormentos eram alimentados pelo aio, Telmo, que não acreditava que seu antigo patrão, a quem havia carregado no colo, estivesse morto. Ele era tratado como um membro da família e exercia grande influência sobre todos. Vivía preso a augúrios, pressentimentos, ao passado e à espera que o antigo amo voltasse assim como o povo esperava a volta de D. Sebastião. Representa na peça o povo português com todo o atraso perante a Europa e a lembrança de glórias passadas.

A única filha do casal, Maria de Noronha, uma adolescente de saúde frágil, porém muito amadurecida em relação à sua idade, tanto nos conhecimentos adquiridos nos livros quanto naquela sabedoria intuitiva e ancestral capaz de prever o destino. Ela é tratada com todos os mimos pelos pais, visto ser fruto de uma relação marcada pelo sentimento de culpa de sua mãe. Também recebe o afeto de Telmo que a tem como filha e o único alento de sua velhice.

O segundo marido, Manuel de Sousa Coutinho, é filho de um nobre altamente respeitado. Um português fiel aos valores patrióticos, inconformado com o domínio espanhol vigente na época em Portugal (1599). Condena seus compatriotas que se renderam e ajudaram o domínio filipino. Homem prático, age de acordo com seus ideais, mandando incendiar seu palácio por recusar abrigar a corte traidora e se mudando para a casa que fora a residência de D. Madalena com seu primeiro marido. Com este ato de revolta se torna um exemplo de nobreza de caráter e de amor à pátria. Seu irmão, Frei Jorge, um frade muito digno e fiel aos princípios da Igreja e da religião, terá um papel preponderante no futuro daquela família. Os irmãos, representantes dos mais dignos valores da nobreza, servem de exemplo para alicerçar as gerações futuras, bem dentro do receituário romântico.

Na antiga residência encontram-se os retratos de Camões, D. Sebastião e D. João de Portugal, o que causa grande impacto em D. Madalena e que vai propiciar a cena famosa do teatro português, do reconhecimento do romeiro. É que após vinte anos, o nobre, dado como morto volta para sua velha casa o que vai desencadear a ruína para a nova família constituída por D. Madalena. Assim é que o momento de

maior tensão da peça vai ser quando o D. João, vestido como um romeiro, aparece em cena para dar o recado que transformava o casamento em pecado. Ele se deixa reconhecer apenas pelo seu fiel aio, Telmo. Este, que tanto desejara sua volta, percebe naquele instante que a realização de seu sonho apenas trouxe tristeza para si e para aqueles a quem ama.

Com o retorno de D. João, a desgraça se abate sobre a família. Manuel Coutinho, influenciado por seu irmão, vai buscar na religião a única saída honrosa para si, para sua esposa e, principalmente, para sua filha. Madalena segue-lhe o exemplo. A decisão de sacrifício dos dois tem por objetivo salvar a honra de Maria de Noronha, visto que, pelas normas da Igreja e da sociedade, ela se tornara filha ilegítima, fruto de um casamento não reconhecido. Deste modo, o caminho encontrado pelo casal para expiar suas culpas foi abandonar a vida mundana e vestir o hábito religioso.

A saída da crise não é fácil e entregar tudo nas mãos de Deus também não agrada a todos. Aparece uma voz discordante, a filha do casal, Maria de Noronha, que condena aquele Deus que lhe tomava os pais, e se revolta contra a sociedade retrógrada. “Vós quem sois, espectros fatais?... Quereis-mos tirar dos meus braços?... Esta é a minha mãe, este é o meu pai... Que me importa a mim com o outro, que morresse ou não, que esteja com os mortos ou com os vivos...” (p.142). Por fim, vencida, morre de vergonha.

Garrett com seu *FLS* fica muito próximo de Nietzsche, que ao refletir sobre a situação da Alemanha, adota uma visão negativa da importância do passado. Ele adverte o leitor ser necessário saber esquecer a tempo, como saber recordar a tempo, conclui o filósofo alemão (NIETZSCHE, 1976, p.108). Reconhecia que a memória era o que distinguia o homem do animal, porém era preciso também saber esquecer, para o bem do indivíduo, de uma nação ou de uma civilização. A história precisa servir à vida, seja do homem, da nação ou da civilização. Era uma visão pessimista, mas ao mesmo tempo de reconhecimento do passado, que vai aparecer com mais nitidez na sua idéia do eterno retorno.

No drama de Garrett, os personagens se debatem entre o caminho que leva para a construção do futuro e aquele que retorna ao passado. Tanto que, conforme a opinião

de Antonio Saraiva, o aio Telmo é a chave para compreender a beleza do *FLS*, e o vê como personagem principal, justamente por mostrar a relutância e a grandeza do ser humano em reconhecer o fim e o recomeço (SARAIVA, 1979, p.31). É ele, portanto, quem melhor vai interpretar o mito do sebastianismo deixando claro como a crença popular é um impedimento para romper as amarras da estagnação.

Não é apenas Telmo quem foge do presente. O Outro/ Romeiro, que vivia do passado, se conscientiza que já não é ninguém e sua volta vai trazer apenas destruição e infelicidade. Melhor, portanto, estar morto e bem significativa é sua fala: “D. João de Portugal morreu no dia em que sua mulher disse que ele morrera (...) Na hora em que ela acreditou na minha morte, nessa hora morri” (p.134). Mas aí já era muito tarde para deter o destino.

Essa relutância em se situar no presente também aparece nos sobressaltos vividos por D. Madalena, que não consegue ser feliz por não conseguir se libertar do passado. Temos ainda Maria de Noronha que foge do presente buscando suas respostas no futuro, pressentindo o jogo do destino e de um Deus cruel que a condena por falhas cometidas por outrem. No final, mesmo Telmo, se convence que a jovem representa, efetivamente, o presente e deseja que o seu antigo amo não houvesse retornado.

2.3 LEITURAS DA CRÍTICA DE *FREI LUÍS DE SOUSA*

O drama foi escrito em 1843 e apresentado ao público neste mesmo ano pelo próprio Garrett, com uma leitura pública da peça e pela *Memória ao Conservatório Real*. Desde então suscitou várias interpretações. Isso justifica sua permanência como obra canônica justamente por permitir uma multiplicidade de leituras, que foram se modificando ao longo do tempo.

A mais conhecida e de grande aceitação por parte do público é a explicação que concebe o drama como uma extensão da biografia do autor. Esta leitura estabelece as relações entre a vida de Garrett, que tinha uma filha ilegítima com Adelaide Pastor, e a elaboração da personagem Maria de Noronha. O sofrimento de Garrett após a morte de

sua amada e a preocupação que nutre em relação ao futuro da filha coincide com a intensidade psicológica do drama¹⁶.

Os tormentos que atingem de forma intensa toda a família em *FLS* e ainda o debate religioso, que mostra a forte consciência do pecado e da necessidade de remissão perante a Deus, são elementos lembrados para legitimar a tese biográfica. É essa a leitura feita por Jacinto P. COELHO (1985, p.352), que diz: “Deste modo, a peça seria um apelo patético a favor das inocentes vítimas da moral social, bem diversa da moral cristã. Pensando na filha, Garrett teria procurado ganhar para Maria a piedosa adesão dos espectadores. E essa seria, portanto, a personagem central”.

Nesse mesmo sentido, pode ser entendido o romance *FMN*¹⁷ que apresenta vários pontos que servem como justificativa para relacionar a biografia do autor com o enredo dramático da obra. Por fim, o romance vai endossar esta interpretação, com o narrador justificando as escolhas estéticas de Garrett.

Já a idéia vigente no romantismo de aproveitar temas históricos pertencentes à tradição para valorizar a história, deve ser considerada. Garrett, porém, deixou registrada sua concepção da relação da história com a ficção, na *Memória ao Conservatório Real*: “Eu sacrifico às musas de Homero, não às de Heródoto: e quem sabe, por fim, em qual dos dois altares arde o fogo da melhor verdade!” (GARRETT, 1999, p.48). Ao confessar ter preferido a imaginação à história, significa que escolheu

¹⁶ Separado de Luísa Midosi, mas ainda casado de acordo com a Igreja. Almeida Garrett mantém uma relação com a jovem Adelaide Deville Pastor, com quem tem uma filha, Maria Adelaide. Com a morte prematura de sua companheira, aos vinte anos, o escritor fica com uma criança ilegítima nos braços, sofrendo a condenação da sociedade conservadora da época. Além disso, há que se considerar o sofrimento de Garrett pela perda da mulher amada, que explicaria a dor dos esposos que se enclausuram.

¹⁷ Essa interpretação biográfica aparece em destaque na *FMN* no trecho que o diretor da peça chama a atenção dos atores. “Documentem-se, digo eu aos actores. Toda a gente sabe que Almeida Garrett lutava com problemas de consciência relativamente à amante, Adelaide Pastor, com quem não podia casar e de quem tinha uma filha. Se Maria de Noronha anda há mais de cem anos a tossir no palco e nele acaba por morrer, isso deve-se ao facto de ter existido Maria Adelaide, filha bastarda do Visconde, órfã de mãe a partir de julho de 1841” (p.119-120).

o resgate de temas pertencentes à tradição, porém os tratou com toda a liberdade¹⁸ que a ficção permite.

Ao lado dessa interpretação devemos citar uma das primeiras, a de Teófilo Braga ao analisar a obra de seu amigo Garrett, que considerou *FLS* como uma leitura da pátria naquele momento. Considera o drama como uma crítica ao sebastianismo e uma condenação à passividade do povo perante essa crença. “Voz do povo, voz de Deus, minha senhora mãe: eles que andam tão crentes nisto, alguma coisa há-de-ser” (p.70). Para Teófilo Braga, o drama de Garrett reflete a instabilidade de Portugal sob o regime autoritário de Costa Cabral e faz a relação com a opressão sofrida pela nação sob o domínio filipino (BRAGA, 1973, p.20-27). Portanto, a situação de Portugal na época de Garrett era suscetível para que a crença do sebastianismo encontrasse eco na população.

Esta também é a interpretação mais atual, feita por Ofélia Paiva Monteiro, que lembra o paralelo entre momentos cruciais de Portugal, como a resistência ao domínio filipino e a situação histórica em que a peça foi escrita. Portanto, uma crítica e uma revolta contra o regime cabralista.

Também deve ser considerada a leitura do drama como obra de arte literária, como a análise de Wolfgang KAYSER (1985, p.421-424) que considera *FLS* como tragédia do destino. Para ele, a obra tem pouco de drama histórico, como quer seu criador, e os temas históricos servem apenas para dar ênfase a mais pura tragédia.

A análise de *FLS* enquanto gênero literário que oscila entre a tragédia clássica e o drama romântico, já havia sido apontada pelo autor na *Memória ao Conservatório Real*. Ele próprio diz: “Contento-me para a minha obra com o título modesto de drama: só peço que não a julguem pelas leis que a regem, ou devem reger, essa composição de forma e indole nova; porque a minha, se na forma desmerece da categoria, pela indole há-de ficar pertencendo sempre ao antigo gênero clássico?” (GARRETT, 1999, p.45).

¹⁸ É o caso do incêndio do castelo por Manuel de Sousa Coutinho conforme atestam documentos, não ter sido um ato de patriotismo heróico e nem uma reação anticastelhana visto ele ter servido aos reis na Espanha. Outro fato que não corresponde à verdade histórica é Maria de Noronha aparecendo como filha única de D. Madalena, quando na verdade ela tinha três filhas do primeiro casamento.

Conforme demonstra o ensaio de Marcelo Côrrea Sandmann, Garrett produziu um texto literário que não se enquadra rigidamente em nenhum modelo, porém, desta recusa em seguir um padrão, advém sua beleza e contemporaneidade. Sem desprezar sua formação clássica, Garrett incorporou no drama elementos do romantismo, mas sem excessos e desta forma conseguiu valorizar ainda mais a tradição tão cara aos românticos (SANDMANN, 1999, p. 113).

Assim, há que se considerar que *FLS* foge aos padrões do drama histórico, como foi apontado por Saraiva. Este afirma que o drama de Garrett deve ser enquadrado como uma obra clássica por respeitar algumas convenções, esquemas nos quais os diversos autores faziam agir o destino. Lembra ainda, que o teatro romântico usa de lances inesperados, enredos complicados e fantasiosos, já o clássico tem uma sobriedade arquitetônica que resiste aos tempos. Isso explica a contemporaneidade desta obra. “Em resumo, Garrett decidiu-se escrever uma obra clássica para um público clássico”(SARAIVA, 1972 p. 25).

A proposta de interpretação de Eduardo Lourenço critica a leitura que considera *FLS* apenas como um drama psicológico sob a ótica romântica. Ele não o considera um simples melodrama e sim o analisa como um trágico de natureza simbólico-patriótica.

É ao passado e no passado – mas por causa do presente, como Herculano – que o cidadão, o autor, o combatente liberal e patriota Almeida Garrett dirige a interrogação, ao mesmo tempo pessoal e transpessoal: *que ser é o meu, se a pátria a que pertença não está segura de possuir e ter o seu?* (LOURENÇO, 1988, p. 86).

Para Lourenço, Garrett inaugura com *FLS* uma escrita fundadora de um tipo de interpretação do ser e destino da pátria, já que o presente é “Ninguém”, como se define D. João de Portugal na peça. O Romeiro se conscientiza que já não é ninguém e sua volta vai trazer apenas destruição e infelicidade. Melhor, portanto, estar morto e bem significativa é sua fala: “Morri quando minha viúva disse que morri” (acto III, cena V). Portanto, seria o romeiro uma sombra de D. Sebastião que também se perdera na batalha de Alcácer-Quibir da África e que se fazia necessário enterrar, para que a sombra do passado não obscurecesse o presente.

Uma única palavra, “ninguém” mas tão carregada de sentido que permitiu denunciar a mitologia da saudade. Garrett, porém, ao se voltar a um tempo passado, buscava resgatar para as gerações suas contemporâneas o orgulho das glórias perdidas, pelo menos foi esta intenção manifestada na *Memória ao Conservatório Real*.

Também Vasco Graça Moura (1999, p. 25), afirma que “Portugal, no *Frei Luís de Sousa*, deixou de ter existência concreta. É só mais um dos fantasmas, decerto o maior e mais importante dos que estão em cena e por ali vagueia à solta, num plano em que o real cede cada vez mais ao onírico”, diz ele no prefácio de *Frei Luís de Sousa*. É uma alegoria do país que já no século XVI tornara-se uma sombra do que fora e que ainda no século XIX vagava em busca de resgatar-se das cinzas, ou de renascer qual fênix.

É dele ainda a interpretação que mostra o rio Tejo a separar os dois palácios como uma metáfora do tempo, “(...) o passado devora o presente, um mundo devora outro mundo, a casa devora a família, a crença devora a consciência, uma divindade absurda devora tudo e todos” (GARRETT, 1999, p.33).

3 - O ROMANCE QUE ATUALIZA O DRAMA DE GARRETT

“Eu sacrifique às musas de Homero, não às de
Heródoto; e quem sabe, por fim, em qual dos dois
altares arde o fogo da melhor verdade!”

(Almeida Garrett, *Memória ao Conservatório Real*)

3.1- ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO

Hayden White mostra que o passado como evento, fato ou processo não pode ser percebido pelo homem, a não ser pelo imaginário. Afirmar que o historiador faz uso de uma “estrutura de enredo pré-genérica” para explicar o que aconteceu no passado de modo a ser entendida pelos leitores e terá que escolher um gênero literário como a epopéia, romance, comédia, tragédia ou sátira para contar essa história (WHITE, 1994, p.79). O que significa que o discurso ficcional tanto pode ser utilizado para narrar acontecimentos reais quanto imaginários, dependendo apenas de como será utilizado. Seguindo este raciocínio, diz ele que “o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção” (WHITE, 1994, p.110).

Ao abandonar-se as certezas da ciência, passa-se a valorizar a interpretação da história. Como o passado não volta, é recriado através da narrativa, torna-se necessário reconhecer que a subjetividade vai estar presente nesta nova história.

A história então assumiria um papel mediador entre a arte e a ciência. O que não deixa de ser uma posição cômoda para os historiadores e literatos, já que permite deixar abertas suas fronteiras e os limites acabam se diluindo. Isto vai possibilitar uma reescrita da história e os questionamentos das versões oficiais, que aliado às transformações da literatura no século XX, gera um novo enfoque para o romance histórico.

O historiador Paul Veyne lembra que só podemos conhecer a história através de documentos, os quais devem ser interpretados, pois não têm a propriedade de serem o

fato histórico em si, e sim de representá-lo. Ao aceitarmos essa definição somos levados a concluir que nos é vedado o verdadeiro conhecimento do passado. “Sendo narrativa de acontecimentos, a história, por definição, não se repete e é somente história das variações. Do texto do homem, o historiador conhece as variantes e nunca o próprio texto, não é necessário pedir à história a maior parte, talvez até a mais interessante, do que se poderia saber do homem” (VEYNE, 1971, p.15).

Tanto a história quanto a literatura utilizam discursos próximos - a narrativa - com o mesmo objetivo, ou seja, de organizar o passado e trazê-lo ao presente. Portanto, contar histórias fictícias ou narrar um evento histórico funciona como uma tentativa de aprisionar o tempo já que a única forma de conhecê-lo é por meio de narrativas. Uma guerra na qual os exércitos de ambos os lados fossem exterminados e ninguém pudesse contar o que aconteceu, não existiria como fato histórico.

Paul Ricoeur, em sua tese sobre o tempo humano, mostra que é somente pelo contar e recontar dos eventos com o ato narrador a representar um antes, um durante e um depois é que se instaura o tempo humano. Afirma que o tempo humano é um tempo configurado, ou seja, só se torna humano se puder ser narrado, ou que um acontecimento só existe para o homem se ele puder ser contado, nem que seja à própria pessoa através da memória. Vê-se assim o papel da narrativa para o conhecimento humano (RICOUER, 1997, p.115).

É ainda Paul Ricoeur quem mostra a convergência entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção. Sua tese do tempo que se torna humano pela narrativa, com a história se servindo da ficção para refigurar o tempo e a ficção se valendo da história com o mesmo objetivo:

A história é quase fictícia, tão logo a quase-presença dos acontecimentos colocados “diante dos olhos” do leitor por uma narrativa animada supre, por sua intuitividade, sua vivacidade, o caráter esquivo da passividade do passado, que os paradoxos da representância ilustram. A narrativa de ficção é quase histórica, na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor: é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história (RICOUER, 1997, p. 329).

Como o passado pode ser contado de diversas formas, tanto de modo sério, cômico ou irônico e isso pode ser feito pelo historiador e pelo ficcionista, o que leva a ver que o fato histórico pode ser contado como ciência ou arte, ou um meio caminho entre elas. Esta nova concepção historiográfica abre novas alternativas para a ficção, como pode ser observado com o surgimento da metaficção historiográfica, ficção e memória, história e ficção, reescrita historiográfica, paródia da história, sempre confluindo para novas vertentes ou novas possibilidades de se explorar a história e a ficção.

Não que esta maneira de ver a narrativa seja unanimidade entre os historiadores, como nos mostra White, que rastreia quatro linhas de pensamentos. Uma considera a narrativa como um tipo de explanação apropriado para explicar acontecimentos históricos em oposição aos naturais. A segunda, defendida por alguns historiadores do grupo francês dos *Annales*, que considera a historiografia narrativa como estratégia representacional e não científica. A terceira defendida por alguns teóricos da literatura que estudam a narrativa em todas suas funções e encaram apenas como um código discursivo. E finalmente Ricouer, que considera a narrativa como a que melhor representa a estrutura temporal (WHITE, 1991, p 55). De acordo com White, a tese de Ricouer é a mais firme por resolver o problema do tempo que só pode ser representado pela narração (WHITE, 1991, p 85).

Isso mostra que há uma proximidade entre história e literatura, pois ambas utilizam a narrativa para contar um fato a partir de uma perspectiva. Nesse sentido a literatura pode ser a representante de mais um ponto de vista. A diferença é que na história precisamos de um sujeito, um “quem” com estatuto de verdade com existência no mundo real. Já na literatura, esse sujeito pode ter sua existência apenas na ficção, dentro do texto.

A história e a ficção passam a ser vistas como interpretação do passado e não mais como transcrição. Esta nova perspectiva se reflete também no romance histórico, que terá a função de refletir sobre o passado e não mais de recriá-lo. O romance histórico pós-moderno torna-se, portanto, não uma forma de conhecimento histórico (como os românticos pretendiam), mas a inquirição da possibilidade de utilizar esse

mesmo conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política (MARINHO, 1999, p.39).

Esta literatura, caracterizada por alguns teóricos de pós-modernismo, seria uma produção que reflete o estilhaçamento das certezas que a razão iluminista depositava na ciência. Se hoje o mundo é visto de forma fragmentada, portanto, só pode ser representado com uma linguagem que possa dar conta desta fragmentação. Dessa forma, a mudança na visão da história amplia também as possibilidades da literatura como as narrativas que procuram mostrar um novo ângulo da história, daquela história não contada na versão oficial.

Todas as produções classificadas como características da pós-modernidade apontam que o homem está sempre, incessantemente, em busca de novas narrativas para fazer com que a aventura humana tenha sentido. “A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p.157).

É a partir deste novo olhar que Linda Hutcheon conceitua o novo romance histórico que ela chama de metaficção historiográfica. De acordo com sua teoria da metaficção, fica evidenciada que a história só pode ser conhecida através da narrativa e assim, toda literatura pode ser uma história não contada, como a história ser uma forma de literatura. A literatura assume um novo estatuto, ou seja, o de refletir um mundo analisado com um novo olhar, o das minorias desprezadas, das mulheres, dos negros, daqueles que são denominados os “ex-cêntricos”, por representarem uma perspectiva fora do centro do poder.

Se o romance histórico tinha como meta fazer uma leitura de um passado glorificado, temos as produções contemporâneas da metaficção historiográfica com a proposta de se ler este passado, porém sob um novo ângulo. Como também aponta Maria de Fátima Marinho, outra característica do romance histórico pós-moderno português é fazer uma evocação não nostálgica da história, ao contrário do romantismo em suas evocações da Idade Média como idade do sonho. Tanto que para os escritores representativos daquele período, era o Portugal medieval que representava a verdadeira

nação portuguesa (MARINHO, 1999, p. 41). Mesmo que este fosse um período de crise, porém, resgatando momentos dignificantes, como a atitude patriótica de Manoel de Sousa Coutinho ao se rebelar contra a situação humilhante do domínio espanhol.

Desta forma a metaficção historiográfica acaba tanto usando o referencial da história quanto da ficção, mesmo porque reconhece que tanto uma como outra só é possível de se reconhecer por meio de seus vestígios textuais. Mas ao utilizar a ficção para re-construir o passado, ambos estes saberes se expandem permitindo ao homem melhorar a compreensão de sua história, considerando que tanto o histórico quanto o ficcional vai ter sempre um status de discurso, de elaboração humana (HUTCHEON, p.79). Neste sentido não há diferenciação entre o romance histórico tradicional e o contemporâneo, o que ocorre apenas na forma como se aborda a história.

Esta concepção fica bem evidenciada no romance *VMN* que com elementos da história literária, apresenta uma ficção que tem uma visada de questionamento do peso da história e do cânone literário na formação da identidade da cultura portuguesa. Ao se concordar com Eduardo Lourenço, que apresenta Garrett como o introdutor de um certo modo de interpretar a pátria pela literatura, constatamos que a “reescrita” de *FLS* repensa esta interpretação do passado. Mesmo porque, segundo HUTCHEON, “a metaficção insere e depois debilita a autonomia da arte e a referencialidade da história, de uma maneira pela qual toma forma uma nova modalidade de questionamento” (p.83).

O romance, ao abordar Portugal em várias épocas como o final do século XVI quando ocorre o fato histórico vivido por Manuel de Sousa Coutinho; meados do século XIX quando Garrett escreve o drama, e o final do século XX quando se vai encenar a peça, mostra a diversidade de pontos de vista que um mesmo fato histórico pode apresentar. Fica explícito que não há apenas uma verdade a ser mostrada e isso conduz a uma multiplicidade de interpretações o que colabora ainda mais para seu enquadramento como metaficção historiográfica.

3.2 O ROMANCE *A VINGANÇA DE MARIA DE NORONHA*

O romance *a VMN* é uma reescrita de *FLS*, feita por Armando Silva Carvalho. A introdução é feita pela redação de uma estudante, Clara Rialto, remetendo de imediato o leitor ao texto canônico *FLS*, e dando início ao diálogo entre os dois textos ficcionais. Oscilando entre a melodrama e farsa, conta os preparativos de uma moderna encenação em Lisboa do drama garretiano. O enredo gira em torno de Felipa Montês - uma atriz de novelas da televisão que se prepara para representar D. Madalena de Vilhena no teatro - e de sua família.

Garrett buscou na história e nos mitos da nação os temas para despertar a identidade portuguesa, e como ele próprio afirmou, era preciso resgatar para as gerações futuras o orgulho das glórias passadas. Já Carvalho se apropriou desses mesmos temas para propor a seus leitores a necessidade de avaliar o passado com um diferente olhar.

Na *VMN* as personagens se relacionam com o perfil e a identidade das personagens de Garrett. Seguem o modelo do drama *FLS*, porém sob novos ângulos, o que enseja o contraponto aos valores dominantes no período do romantismo e na sociedade atual. Já o distanciamento entre os tempos possibilita entender as diferenças de valores sociais em épocas diversas. Neste sentido a rígida moral cristã deixa de existir e o romance vai interrogar quais os conceitos éticos que regem a sociedade atual.

A vingança de Clara Rialto, que tem sua existência cruzada com a personagem de Garrett, portanto, é não morrer de vergonha nem se deixar esmagar pelo destino como a filha de D. Madalena de Vilhena. Enquanto Maria de Noronha tem o poder de ler nas estrelas, e sente que os pais a amam de maneira desmedida, a jovem Clara Rialto crê apenas no seu poder sobre o mundo e nem sabe o que é se sentir amada pelos pais.

Não só ela se vinga ao desprezar a história para construção de seu presente, como também os outros são o reverso das personagens de Garrett e isso serve para quebrar ainda mais os ideais do romantismo em sua valorização do passado. Temos

assim Felipa Montês, uma artista que, ao ensaiar o papel de D. Madalena de Vilhena, se conscientiza das diferenças porque não sabe sentir culpas ou remorsos, tampouco temer o passado. Assim a atriz não sofre por ter transgredido a ordem, nem por ser casada com outro enquanto o primeiro marido ainda estava vivo. Foi casada com um ator que foge do mundo para não lutar, ao contrário do nobre D. João de Portugal. Seu segundo marido, com o qual tem uma filha, é um jornalista político que não assume uma posição ideológica e não tem força moral para reagir tal como Manuel Coutinho, que teve coragem de incendiar seu palácio. Por fim, Luísa, um Telmo de saias, fiel ao antigo patrão, porém com os pés firmes no presente, que não deseja a volta do tempo.

As personagens de Carvalho estão sempre oscilando entre o mundo representado e a representação do mundo, fazendo da vida um enorme teatro. E isso está fortemente marcado, visto que o jornalista, a jovem, a atriz, a avó, a empregada, o primeiro marido, a vidente, a sogra e o encenador se perdem entre a realidade e a representação, sem saber se a experiência transcorre no palco ou na vida, tal como Calderon de La Barca apresenta no seu teatro, em *A vida é um sonho*. É um cenário que mostra as dificuldades do ser humano em conhecer e apreender a realidade que o cerca (MARTINS, 2001).

A reescrita do clássico do romantismo português lança um novo olhar para a tradição literária e para o passado da nação. Portanto, o leitor é levado a fazer uma releitura do clássico *FLS* e ao mesmo tempo ver a história de Portugal a partir de uma nova perspectiva.

3.3 A ESTRUTURA DO ROMANCE

A paródia pode ser vista como um modo de dar um novo sentido para um texto existente e de uma narrativa conhecida, entretanto, isto não significa uma imitação ridicularizadora conforme definido pelo senso comum. Linda Hutcheon cita o caso de *Ulysses*, de Joyce, para mostrar a diferença da simples imitação, como o exemplo acabado da paródia do século XX (HUTCHEON, 1985, p. 17).

Portanto, parodiar não significa destruir o passado e sim o contrário, é uma forma de perpetuá-lo, mesmo se através do ridículo, porém, sem que se confunda com a sátira. Afirma esta autora, “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p.165). Ao se questionar a historiografia e a história da literatura amplia-se o ângulo de visão e propicia-se uma percepção diferenciada sobre um texto existente. Como esclarece Hutcheon, “a paródia é, pois, uma via importante para que os artistas modernos cheguem a acordo com o passado – através da recodificação irônica (...)” (HUTCHEON, 1985, p.128).

É preciso destacar que a paródia pressupõe uma participação do leitor na decodificação do texto matriz. Sem o conhecimento prévio do leitor de um texto pré-existente a paródia não faz nenhum sentido, portanto, reforça a ideia de que esse gênero é também uma maneira de preservar a própria escrita do passado, ampliando o texto de origem e trazendo-o para um contexto contemporâneo.

É o que acontece com o romance *VMN* que pressupõe um leitor familiarizado com *FLS*. Assim essa paródia acaba por representar uma homenagem ao clássico de Garrett e acaba por explicar sua escolha como cânone literário que continua vigorando até a atualidade.

É também um modo irônico de abordar a tradição literária ao mostrar de forma mais objetiva possível a gênese de *FLS*. Ao se aceitar a definição de Northrop Frye que a ironia seria dizer o mínimo para significar o máximo, com o escritor fingindo dizendo uma coisa para significar outra, deixando ao leitor a tarefa de qualquer julgamento moral, conclui-se que o romance é bem irônico no tratamento dado a um autor consagrado da tradição literária portuguesa. Também fica patente na maneira como ressalta a convivência do antigo com o moderno.

A identificação do romance com o drama acontece por diversos modos. Há, primeiramente, o enredo que faz a relação intertextual e também as divisões do romance em 22 capítulos que seguem a mesma estrutura do *FLS*. Mesmo não sendo um texto para ser encenado, cada capítulo funciona como uma marcação e cada um deles apresenta um personagem para o público.

Além disso, as personagens do romance correspondem no número e nas mesmas situações vivenciadas por aqueles de Garrett, mas sem apresentar paridade de perfis psicológicos. A atriz como D. Madalena de Vilhena, a filha como Maria de Noronha, o marido como Francisco de Ávila, o primeiro marido como o ex-ator Carlos Aquiles, a empregada Luísa como o aio Telmo, e até a figura do irmão Jorge como o ator homossexual Chico Fraga.

Esta relação entre os papéis permite que se faça um paralelo entre as vidas ficcionais de cada um e auxilia na avaliação do comportamento perante as mudanças de situações. É uma atualização das personagens garretianas e que permite uma leitura dos conflitos e tensões do cotidiano de Portugal.

Em Garrett temos o herói apresentado seguindo o modelo do romance histórico de Walter Scott, conforme mostrado por Georg Lukács em seus estudos sobre o romance histórico. Apresenta o herói como um homem comum, que não ocupa uma posição de destaque, porém que em determinado momento de sua vida, adota uma postura de heroísmo que o eleva acima de seus semelhantes. Após empreender um ato que exige forças sobre-humanas e atingido seu intento, volta para sua vida normal. Com esta perspectiva pode-se compreender Manuel de Sousa Coutinho. Ele também era um nobre que não merecia grande admiração, mas após sua atitude de enfrentamento ao domínio filipino, transforma-se num outro homem, como bem observa Telmo:

Eu sempre o tive em boa conta; mas agora, depois que lhe vi fazer aquela acção – que o vi com aquela alma de português velho, deitar mãos às tochas, e lançar ele mesmo o fogo à sua própria casa: queimar e destruir tudo numa hora tanto do seu haver, tanta coisa de seu gosto, para dar um exemplo de liberdade, uma lição tremenda a estes nossos tiranos... oh minha querida filha, aquilo é um homem (p.91).

Mais uma vez se confirma como o romance histórico contemporâneo é marcado pela subversão e neste sentido nenhum dos personagens de *VMN* é capaz de praticar qualquer ato de natureza excepcional. Não há lugar para heróis na sociedade capitalista e o único ato de verdadeiro heroísmo está em ganhar o máximo de dinheiro possível.

São essas personagens, comuns, mas que têm seus destinos cruzados com os de Garrett que irão compor o romance. Existem, porém, duas narrativas, uma das personagens e a outra, no capítulo 14, que é a montagem do drama garretiano quando se tem ao mesmo tempo um narrador-leitor. E é este narrador que realizou muitas pesquisas sobre o drama de Garrett, que defende a tese do biografismo para a interpretação de *FLS*. Aparece na maior parte em terceira pessoa, mas nesse capítulo apresenta um alto grau de subjetividade ao passar a primeira pessoa. É o que acontece quando ele tenta captar as intenções de Garrett:

Não será razoável alterar o texto, não senhor. Mas, reparem bem, e o próprio autor que no seu discurso solene contradiz em retórica o que escreveu em prosa vagamente irritante do século XVI para que o povo entendesse: porque é preciso entender para apreciar e gostar. Este é um século democrático. E continua a sê-lo, posso acrescentar, hoje em 1987, que até me fica bem (p. 127).

No final o narrador se revela como uma grande surpresa ao se tornar um meta-narrador, pois quem escreve a narrativa é o próprio jornalista Francisco de Ávila. É um narrador típico do romance pós-moderno, mas que segundo o raciocínio de Walter Benjamin, não seria um verdadeiro narrador, por não transmitir sua experiência e apenas relatar o que viu, numa função de jornalista. Porém, como a narrativa trata de sua própria história de vida ele vai se tornar um autêntico narrador, conforme a concepção de Benjamin, pois ele se afasta do mundo, tal qual Manuel de Sousa Coutinho e busca sua remissão não na igreja, mas na escrita. Ao se refugiar e escrever sua própria história acaba por encontrar um sentido para sua vida e só assim passa a entendê-la. Nesse sentido sua narrativa assume um papel libertador ao permitir ao homem o encontro consigo mesmo, o que não foge do raciocínio de Paul Ricoeur quando diz que o homem, para dar sentido ao tempo, precisa narrar os acontecimentos, nem que seja a ele mesmo através do sonho ou da memória.

3.4 LEITOR FIGURADO – O ENCENADOR

O romance *VMN* remete a um questionamento atual que diz respeito ao papel do leitor na recepção da obra literária e das armadilhas que envolvem a multiplicidade de leituras possíveis, principalmente, se não obedecer a critérios, ou seja, ficar dentro dos limites do texto.

Oportuno destacar que a cena inicial de *FLS* apresenta D. Madalena lendo *Os Lusíadas* de Camões apresentando assim um leitor figurado no texto. Já a reescrita de Armando Silva Carvalho, especialmente no capítulo 14, do Encenador, enfatiza o papel do leitor para interpretação e também demonstra sua importância para atualização do texto canônico, mesmo que seja ele um leitor especializado e com a obrigação de fazer diferentes leituras.

No capítulo do Encenador fica muito nítido o status que o leitor assumiu nas teorias atuais, justificando ser chamado de “o fantasma do leitor” por Umberto Eco, visto que passou a assombrar todas as teorias literárias a partir da década de 70 do século passado¹⁹. Não que o papel do receptor fosse alguma novidade, pois Aristóteles em sua *Poética* já reconhecia que a função da recepção era integrante da representação. Ao longo do tempo a ênfase no leitor reaparece, como no *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, porém, sem receber muita atenção da crítica, dos escritores e das teorias, o que só passou a acontecer a partir das teorias da estética da recepção.

As teorias que ganharam destaque nos últimos trinta anos apresentam em comum a ênfase dada ao papel ativo do leitor, seja ele denominado leitor modelo, arquiteitor, leitor informado, leitor intencionado ou leitor implícito, como o centro para entender a intenção do texto. É uma transformação significativa, pois o papel do leitor deixou de ser um decifrador passivo do sentido do texto e assumiu um papel ativo de doador de sentido.

¹⁹ A teoria da estética da recepção representou uma nova corrente a moldar os estudos literários a partir dos anos 70 do século passado. Alterou profundamente a história da literatura ao reconhecer o leitor como uma terceira instância na história da literatura, a qual até aquele momento, havia sido uma história de autores, das obras, dos gêneros e dos estilos.

Esta preocupação em dar um sentido ao texto é que leva o Encenador a efetuar várias leituras do FLS, para achar sua interpretação sem perder de vista o que ele considera a intenção do autor.

Portanto, começa ele por “desmontar” o texto para entender as motivações, inspirações, e agindo como que um “duplo” do autor do livro. Para isto ele realiza uma pesquisa extensa da crítica existente, na procura de fontes que justifiquem sua interpretação. O leitor é apresentado a fatos que questionam a verdade histórica de *FLS*, como o caráter de Manuel Sousa Coutinho em seu enfrentamento ao domínio da Espanha, documentos que negam uma filha tuberculosa e não reconhecem a volta do primeiro marido de D. Madalena. Consulta várias versões que apresentam soluções diferentes para a cena do Romeiro. Todas, porém unânimes, concordam na opção do casal pela vida religiosa. Cita ainda, Frei António da Encarnação, que narra uma outra versão, segundo a qual apenas chega um peregrino de Jerusalém com um recado de um homem português e que tal fato fora suficiente para apartar o casal (p.120):

Mas a realidade histórica desmente o nosso Autor: os filhos bastardos no século XV não sofriam qualquer espécie de estigma. Quando muito iam para a casa de uma madrinha, de um tio, ou apanhar ares frescos na quinta de um convento modesto e recatado. Isso se fossem gentes da nobreza. O que não acontecia no século XIX, onde a bastardia era fenómeno repleto de sofrimento e vergonha, possível até, se o inocente tivesse fraca compleição, de o levar à morte sobre as tábuas de um palco (p. 120).

O romance de Carvalho, portanto, debate os limites da história com a ficção, tanto que vai questionar a verdade histórica no drama de Garrett, já contestada pelo próprio autor na *Memória ao Conservatório* e como afirma o Encenador, “deslizes da verdade estética, relativamente à verdade histórica” (p.120).

Para o Encenador realizar seu projeto de encenar *FLS*, precisa atualizar o texto de Garrett e trazer para a sociedade contemporânea um drama capaz de atingir plenamente sua função catártica e ser compreendido pelos espectadores da atualidade. Mas não lhe é fácil decidir de que modo o drama canônico pode ser compreendido pelos espectadores contemporâneos.

Em sua interpretação, conclui pela necessidade de mexer e alterar o texto de Garrett, como a única forma de levar adiante seu “projecto de montar um Frei Luís de

Sousa, aberto ao modernismo, virado ao actual” (p.130). Passa a acreditar na verdade de sua leitura. Responde para a atriz, que reclamava das mudanças na peça, dizendo que se Garrett tinha uma perspectiva, ele como encenador tem direito a ter a sua. Mesmo porque, diz ele, “Li, reli, consultei, comparei. A interpretação clássica está feita e enterrada” (p.146).

É desta forma que o Encenador, em dúvida de como atualizar o drama, vai procurar ajuda do além. Porém, as respostas não lhe vêm do outro mundo e sim, da leitura efetuada por sua sogra que lhe fala por intermédio de uma vidente/charlatã:

E fácil até, interpretar a trágica Madalena como um Portugal dividido entre o passado e o presente. E mais e pior: com um futuro a morrer-lhe nos braços, irremediável fruto podre de nascença. Maria de Noronha não pode ser uma simples caixa de ressonância, um projeto minado de cavernas onde vão ecoar todos os timbres de um passado que afinal nem sequer existiu (...) Maria de Noronha não deve morrer de vergonha. (...) Que morra sim, se assim quis o Autor, mas nunca de vergonha e a bolsar lamechices porque lhe tiraram o nome do pai (p. 141).

São estas transformações que levam o Encenador a citar a experiência de *Pierre Ménard*. Diz ele, “para montar essa peça o que devo fazer é reescrever o texto, palavra por palavra, como fez *Pierre Ménard* ao Quixote de Cervantes, segundo nos relata o argentino Borges. Entre um e outro texto, entre um e outro tempo, as mesmas palavras jamais poderão ser as mesmas palavras”, diz ele” (p.126). Lembrando aqui, que no conto de Jorge Luís Borges, o personagem, crítico literário, insistia na verdade da estrutura do texto. Contesta a autoria ao concluir que todo escritor é leitor de um texto prévio, um texto precedente e ao mesmo tempo reconhece que só o leitor é capaz de trazer para sua época a narrativa anterior e criar uma nova.

É também do escritor argentino a comparação da impossibilidade de contar a mesma história duas vezes, com a afirmação de Heráclito que é impossível ao homem atravessar o mesmo rio duas vezes. Borges, de forma poética, afirma que duas leituras nunca são iguais e, portanto, reconhece a legitimidade do leitor criar seu próprio e único sentido para o texto.

O Encenador se debate para tentar ficar dentro dos limites dos “bosques da ficção”, como denominou Umberto Eco e começa por duvidar se o gênero seria o

drama ou a tragédia. Mas não lhe é fácil: “Se faltam cordelinhos no texto para a tornar tragédia, a culpa é do autor que andou a pedinchar no discurso que fez para que chamasse à obra um drama histórico” (p.124).²⁰ Os limites do texto são desprezados e a única coisa a limitar sua interpretação passa a ser os três atos e as vinte duas cenas do drama de Garrett, que também será respeitado pelo autor do romance.

Esse leitor/narrador acredita no biografismo, e afirma esta tese já no início do capítulo ao citar uma crítica de Herculano que relaciona a criação de *FLS* com a crise pessoal de Garrett. Também ao pedir aos atores que “documentem-se”, passa a idéia que deseja encenar um drama que considere esta vertente. Reconhece outros elementos na criação que, entretanto, apenas serviriam de apoio para Garrett contar seu tormento íntimo:

Ora vejam sô: Garrett a plagiar Calderón de la Barca, a roubar o tema a Honoré de Balzac, a dar fê a romances, a folhetins, a fugir à verdade histórica. Só porque sentia nos arcanos da alma o pecado de uma filha ilegítima havida dessa dama fatal que dava pelo belíssimo nome de Adelaide Pastor Daville (p.123).

Porém, ele mesmo ao analisar as várias interpretações existentes acaba por se perder e começa a procurar outros sentidos para o drama, que ultrapassem o mero fato de Garrett ter uma filha ilegítima. Conclui que deve considerar os significados que o texto pode apresentar para o leitor atual, e nisso está de acordo com a teoria da estética da recepção:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p. 25).

²⁰ Garrett na *Memória do Conservatório* discorre sobre sua escolha ao classificar sua obra. Diz ele, “As figuras, os grupos, as situações da nossa história – ou da nossa tradição – que para aqui tanto vale – parecem mais talhados para se moldarem e vazarem na solenidade severa e quase estatuária da tragédia antiga, do que para se pintarem nos quadros, mais animados talvez, porém menos profundamente impressivos, do drama novo – ou para se entrelaçarem nos arabescos do moderno romance” (GARRETT, 1999, p. 43).

É ainda JAUSS quem analisa o prazer estético na forma de liberação. A arte então nesta função pressupõe um leitor que se identifica com a obra:

A conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação *de* e liberação *para* realizar-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, quanto na realidade externa, quando da interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em inter-subjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas. (JAUSS, 1994, p. 81).

Ao se concordar com Jauss, percebe-se que para um texto literário cumprir uma função estética precisa despertar uma reação, uma identificação do leitor com o texto. No romance *VMN*, o leitor, através do Encenador, é levado a esta reação de forma mais exacerbada.

Outros leitores do drama de Garrett aparecem figurados no romance de Carvalho, possibilitando que o leitor empírico também se interrogue. Primeiramente, a estudante Clara Rialto, que lê o clássico como tarefa imposta pela escola. Daí resulta uma leitura ingênua que não consegue dar conta da complexidade do texto e tampouco de atualizar a peça para lhe dar um novo sentido, como aquele leitor que quer chegar logo ao fim para saber como a história termina, que Umberto Eco chama de leitor modelo de primeiro nível²¹. Fica apenas preso aos limites do texto, não conseguindo preencher as lacunas que cabe ao leitor completar.

Há também uma outra leitora que age de modo a suscitar uma identificação do leitor. É a atriz Felipa Montês, que vai representar D. Madalena de Vilhena na montagem atual do *FLS*. Ela não somente lê, como através do recurso de um gravador,

²¹ Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, compara um texto narrativo a um bosque. Assim, há dois modos de percorrer um bosque, pode-se experimentar vários caminhos com o objetivo de se chegar a um ponto desejado que está fora dele; ou percorrer suas trilhas explorando o que há em volta. Num texto narrativo também há dois modos: no primeiro, um leitor-modelo que quer chegar logo ao fim para saber como a história termina e, no segundo, um leitor modelo que se pergunta qual o tipo de história que o autor-modelo deseja que ele experimente e passeia pelo texto buscando as várias possibilidades (ECO, 1994, p.33).

dialoga com a personagem da peça. Procura captar toda a verdade da personagem, o que a leva a fazer uma leitura que lhe permita “ser” a D. Madalena de Vilhena, como lhe pedira o Encenador. “Mas hoje, depois de ler o texto, de consultar o amigo — e sobretudo — depois de pensar no rumo que estava a levar a sua própria vida, o verbo ser conjugado pelo Encenador, ganhava novo sentido”(p.147).

Por fim, a encenação da peça resulta em um fracasso, pois o Encenador não consegue atualizar o clássico. Diz ele, “O dia em que o Indesejado chega, por tanto ser Desejado. Talvez seja esta a peça que persigo. Mas talvez seja esta a peça que o público não vai querer entender. Mas talvez uma outra peça se possa erguer do mesmo texto” (p.129). Tampouco consegue com que os próprios atores realizem a mesma leitura que ele fez, visto que sua tentativa de interpretação resultou em um novo texto produto de sua leitura e de sua experiência de vida.

4 - INTERROGAÇÃO DE PORTUGAL

Tudo é incerto e derradeiro,
Tudo é disperso nada é inteiro
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...
É a Hora!

(Fernando Pessoa, *Mensagem*)

4.1 DESTINO PORTUGUÊS NA LITERATURA

A reescrita de *FLS* questiona quais os valores vigentes em Portugal no final de milênio a partir de uma releitura crítica da história da nação, como a entrada do país na União Europeia e os dez anos após 25 de Abril, desafiando o leitor a repensar o presente à luz desse redimensionamento do passado recente.

Eduardo Lourenço em seus ensaios que busca “pensar” Portugal no sentido de mapear a identidade do povo português ²², defende a tese que é somente a partir de Garrett que a literatura portuguesa passa a elaborar uma interrogação dos destinos da nação:

O drama de Garrett é fundamentalmente a teatralização de *Portugal como povo que só já tem ser imaginário* (ou mesmo fantasmático) - realidade indecisa, incerta do seu perfil e lugar na História, objecto de *saudades* impotentes ou *pressentimentos trágicos*. Quem responde pela boca de D.João (de Portugal...), definindo-se como *ninguém*, não é um mero marido ressuscitado fora da estação, é a própria Pátria (LOURENÇO 1988, p. 85).

O ensaísta português lembra que a partir do romantismo a literatura adquire um novo estatuto, o de apresentar uma visão de mundo. Assim, os criadores da obra literária também ganham um novo lugar na cultura, por serem eles identificados como homens dignos de serem lembrados. Portanto, Garrett ao transformar Camões em símbolo de Portugal, identifica-o não apenas como um grande poeta nacional e sim como um herói, objeto das paixões e da reverência da nação. Esta identificação vai ter como consequência que *Os Lusíadas* sejam considerados a partir daí o “poema” de

²²Este tema é abordado em seu livro *O labirinto da saudade – psicanálise mítica do povo português e retomado nos ensaios posteriores: Mitologia da saudade, Portugal como destino e A Nau de Ícaro.*

Portugal, como está assinalado em *FLS*, “um livro que serve para todos; como não há outro, tirante o respeito devido ao da Palavra de Deus!” (p. 62).

No romantismo a arte passa por uma grande transformação que seria a adoção de um ponto de vista que adota a verossimilhança e não mais a imitação para representação da verdade. Como bem explica Costa Lima, “A subjetividade parece romper o véu que a controlava, e a razão, identificada com a verdade média, ou seja, com o senso comum e perder seu ofício de guardião do templo” (LIMA, 1984, p. 58).

Com isso, o indivíduo passa a ser visto com toda sua riqueza subjetiva, e por extensão, o questionamento da nação também passa a ser objeto para os escritores. Assim o sentimento de amor à pátria passa a ser valorizado e não mais somente o que se entendia por natureza. Portanto, quando Garrett, seguindo o movimento que tomava conta da Europa, lança seu poema *Camões*, já evidenciava esta busca em situar Portugal no passado e no presente, fazendo expandir a noção de pátria como o espaço de identidade de um povo que comunga a mesma cultura e as mesmas origens.

Portugal é uma nação que, se no final do século XIX ainda é desconhecida na Europa, suas origens, porém, remontam a um passado longínquo, de um território marcado por sucessivas invasões que foram definindo o povo português. Uma nação das mais antigas da Europa, nascida da associação de dois antigos condados pertencentes cada um deles a uma província romana diferente: o condado de Portucale e o de Coimbra, formando o Condado Portucalense, entregue pelo rei Afonso VI de Leão e Castela ao conde Henrique de Borgonha, como dote de casamento de sua filha ilegítima, D.Teresa, no ano de 1096. Uma nação que já em 1140 tinha um rei, D.Afonso Henriques, e que em 1249, com o Tratado de Alcanices, tinha traçadas as primeiras fronteiras definitivas de uma nação europeia que são as mesmas de Portugal moderno e que o situa às margens do Atlântico, a delinear o espaço das grandes conquistas.

A formação de uma consciência nacional, porém, não é tão simples como queriam os escritores do romantismo. Segundo José Mattoso, foi a partir da sujeição de Portugal à Espanha que se reflete sobre o que é ser português, isto na mesma época em que *Os Lusíadas* mostravam a epopéia de um povo capaz de conquistar várias

partes do mundo. Mas a obra de Camões só era acessível aos alfabetizados e a grande maioria era de analfabetos, portanto, só em 1890, com o *Ultimatum*²³ a população realmente passa a se inflamar em defesa da honra da pátria assimilando esta noção de identidade nacional.

Foi no romantismo, e na pena de um poeta no exílio, que surge também a identificação de Portugal com a ausência, com o estar longe de si, representado pela saudade. Para Eduardo Lourenço, esse tipo de processo de autognose da nação começa com Garrett, e atinge um grau de pessimismo com a Geração 70, que questiona o atraso da pátria portuguesa. As *Conferências do Casino* organizadas por Antero de Quental, pregam a necessidade de integrar Portugal à Europa moderna por meio de sua união com a Espanha e a modificação radical de aspectos característicos da nação portuguesa. Para ele, fortalecer o iberismo era a via para transformar a realidade decadente da nação, visto o abismo que a separava do avanço das nações industrializadas.

De acordo com Lourenço, Eça de Queiroz foi o mais atuante na interpelação de Portugal em suas tentativas de desentranhar uma autêntica pátria como ele tanto quis. Passa pela Geração de 90, com Guerra Junqueira, António Nobre e Cesário Verde, em que Portugal marca fortemente sua presença com cada um deles denunciando ou idealizando um ângulo da pátria. Já Teixeira de Pascoaes instala Portugal, literalmente falando, fora do mundo e fazendo desse estar fora do mundo a essência mesmo da realidade portuguesa e inaugura definitivamente a saudade como característica intrínseca do ser português. Outrossim, Fernando Pessoa em seu poema *Mensagem* reescreve as aventuras portuguesas de *Os Lusíadas* e faz do sebastianismo uma religião de regeneração pátria a partir do inconsciente de todo um povo (LOURENÇO, 1988, p.101).

Foi Garrett o primeiro a explorar o sentimento da saudade, unindo-o

²³ O *Ultimatum* foi dado pelos ingleses ao governo português em 11 de janeiro de 1890 e pôe fim ao sonho de restabelecer um novo império colonial na África com a união territorial de Angola e Moçambique. Nele se intimava Portugal a retirar-se imediatamente das regiões em litígio, pois coincidia com os planos dos ingleses de construir uma estrada de ferro entre o Cabo e o Cairo.

definitivamente à idéia da pátria:

Com ele a saudade não é apenas perfume de alegrias mortas, sentimento um pouco desencantado de não encontrar no presente a imagem perdida de um país fora da História, como lhe parece -- ou parece o seu a olhos estranhos --, mas o corpo e a sombra da alma portuguesa. Unindo historicamente, e não acidentalmente ou líricamente, Portugal e a saudade, Garrett instaurou a primeira mitologia cultural portuguesa sem transcendência. A que fez do país Camões, o País-Saudade, o Portugal-Saudade que não tem outro destino que o da busca de si mesmo (LOURENÇO, 1999, p. 109).

Ficou colado à identidade portuguesa por representar a lembrança de um destino já trilhado pelos portugueses intensificado pelas navegações ao qual desejam regressar. A saudade não é vista como um sentimento universal de amor por um objeto desejado e distante, cantado na poesia e conhecida dos amantes, mas como expressão mítica de um povo que inventou um paraíso. E de sua perda incorporou esse sentimento como idéia de sua pátria (LOURENÇO, 1999, p.14).

A poesia e cultura popular disseminaram este conceito como o de representar verdadeiramente a filosofia portuguesa. E isto é tratado com orgulho até mesmo pelos personagens do romance, tanto que Carlos Aquiles se esforça para explicar o que significa esse sentimento para o turista holandês:

Numa poesia popular diz-se que a saudade é filha da ausência. É na lembrança das coisas passadas que o homem — neste caso, o homem português — descobre uma ferida doce que ele gosta de coçar. E ao coçá-la cria a imagem espiritual e eterna que têm as coisas e os seres, transfigurados (p.192).

É isso, em traço simples, a Saudade, um sentimento que não é só desejo do que já foi: é também prazer em recordar e dar uma vida ainda maior ao que já passou, mas tal não foi bem entendido pelo estrangeiro.

O holandês não quis dizer que não. Procurou manter o diálogo e perguntou pormenores: autores, obras, lugares, enfim, o referente seguro que desse lastro à teoria, o corpo consistente que moldasse as idéias.

— Claro, claro. Você tem toda a razão. As idéias não são coisas de se deixar assim à solta, desvairadas (p.193).

Mas Carlos Aquiles só encontrou o poeta Teixeira de Pascoaes para dar o suporte à sua teoria e isto acaba por encerrar sua lição ao estrangeiro e a saudade se torna apenas um conceito distante. Ainda mais, quando entra num táxi e dá ao motorista, seguro de si, o endereço da rua da Saudade e lá chegando muda de idéia e de endereço. A referência à saudade, porém, leva-o ao futuro que vê como “à encenação do texto de Garrett num ambiente diverso, num país novo, aberto ao acto de criar” (p.196). Como todos vivem do presente ali não cabe a saudade, visto que este sentimento só acontece quando se lembra de um tempo anterior que havia sido melhor e no desejar que no futuro ele reapareça.

Enfim uma nação que se alimenta de um passado glorioso não pode perder essas lembranças que alimentam os sonhos dos seus filhos, que nascem marcados por esse destino, e disto se faz a saudade. Porém, em *VMN* tudo isso deixa de ser verdade. A jovem Clara resolve deixar a família e sua terra e escolher uma nova pátria em outro continente para ali construir uma nova história de vida. Sair da Europa e se voltar para ultramar é a apresentação de novas possibilidades, refazer o caminho já tantas vezes trilhado por diversas gerações. Aqui a vingança de Maria de Noronha é dar as costas para sua pátria, portanto, não sentir saudade do passado português.

Da consciência nacional fundada na literatura surgida no romantismo, há uma continuidade que irrompe nas páginas dos escritores do final do século XX. A preocupação com a identidade portuguesa, portanto, ainda faz parte do imaginário e será refletida na literatura. Herança de uma nação que tem um poeta como herói nacional.

Em *FLS* é apresentada uma história idealizada de Portugal, com um passado exemplar no qual os portugueses do século XIX poderiam se espelhar. Os heróis nacionais são membros da nobreza que mesmo em situação adversa para a nação, como durante o reinado filipino, manteriam o orgulho, a altivez e o amor por Portugal. No drama de Garrett os personagens são apresentados como “honrado fidalgo”, “valente cavaleiro”, “português às direitas”, “nobre amo”, “honrada senhora”, se movimentando numa sociedade regida pelo temor a Deus, o respeito à família e o amor à Pátria.

Já na *VMN* é apresentado ao leitor um novo ambiente social e familiar que representa Portugal na atualidade. A crítica também se faz ao modelo econômico vigente e nas modificações dos conceitos e valores morais, que transformam as pessoas apenas em produtoras e consumidoras de bens. Tanto assim, que de alguns personagens não conhecemos seus nomes, e suas identidades só são mostradas a partir de suas profissões visto que o ser humano é valorizado apenas pelo que produz.

É a imagem de uma nação a refletir as conseqüências do capitalismo que implica em relegar para segundo plano todo o potencial cultural e valores morais. Neste quadro há de se perguntar o que Portugal, um país à margem da Europa em termos econômicos e culturais, que busca a integração junto ao centro, pensa de si mesmo para identificar a verdadeira pátria portuguesa.

São perguntas que não têm respostas definitivas como mostra o narrador com relação ao jornalista político:

Mas o que serão afinal o Deus e a Pátria de Francisco de Ávila? Duas palavras ambíguas, duas palavras mais, para muita gente. E com toda a vantagem de nelas se meter quase o resto do mundo.(...) Mas já a Pátria merece outros cuidados. No fundo, lá bem no fundo, ela é o seu real ofício. Dize-la, redigi-la, Dar-lhe o peso de um artigo que obriga a descair, para a direita ou para a esquerda, a curiosidade do público (p.27).

De um país em busca de um lugar que pode não ser o espaço europeu como retrata José Saramago em seu livro *A jangada de pedra* (1986). Analogamente, nesta procura de um centro, estão os personagens da *VMN*, sempre a representar algum papel por não se saber quem é nem o lugar que ocupam.

Nesta procura temos o duplo, como o heterônimo explorado por Fernando Pessoa. Ao assumir outra identidade, torna possível um melhor entendimento das contradições que existem em sua pátria. No romance, um exemplo bem acabado é a atriz Felipa Montês, que está sempre a representar os papéis de mãe, esposa, filha e amante. É neste palco do mundo que se revela com maior nitidez o interior da sociedade contemporânea com todas suas peculiaridades.

Também Carlos Aquiles, o qual diz que de tanto representar já misturou os papéis e se perdeu para o mundo, o que o leva a se refugiar nas ruínas físicas de um

tempo anterior. “Fui tanta gente no palco que hoje, cercado de muralhas, não sei quem sou, nem sei onde me encontro”(p.102). Ele também misturou palco com o mundo e para se encontrar busca respostas no passado, não as encontrando resolve voltar para assumir sua vida:

Depois subiu ao castelo, entrou dentro da história como quem abre um livro do velho Mattoso e pôs-se a atirar ao ar as falas mais desenhadas que lhe vinham à boca. Misturou drama histórico com tragédia grega. E o resultado vê-se. Decida-se. Regresse ao grande teatro da vida. Ou do mundo, como dizia o outro (p.174).

Outra personagem, a jovem Clara, dá mostras de lucidez e percepção na cena do sexo com o caminhoneiro, que remete não apenas para o jogo que fazem as prostitutas, mas para todas aquelas situações sociais que exigem a representação e a simulação para obtenção do sucesso.

Ainda sob este prisma pode-se considerar o jornalista bem sucedido profissionalmente, mas perdido como pai, filho e marido. Nada lhe dá certezas e tampouco consegue escrever sobre os acontecimentos que observa no mundo. Com a consciência de que só consegue produzir um simulacro de jornalismo, abandona a profissão e passa a narrar a verdade de sua vida.

O romance de Armando Silva Carvalho apresenta personagens que recorrem ao duplo, à máscara, ao jogo da simulação para se situarem num mundo em que apenas o destino individual de cada um merece destaque.

4.2 PESO DA HISTÓRIA PARA PORTUGAL

A consciência histórica é apontada por muitos cientistas sociais e escritores como inútil para a experiência humana contemporânea, como lembra Hayden White. Vários autores do século XX representam a mesma convicção de Joyce, “segundo a qual a história é o ‘pesadelo’ do qual o homem ocidental precisa despertar se quiser servir e salvar a humanidade”. Essa desconfiança já havia se manifestado entre os escritores e intelectuais antes mesmo da Primeira Guerra e se confirmou com a guerra ao mostrar que de nada adiantara a história para fazer com que o homem entendesse

seu significado. Portanto, a consciência história continua sendo vista como um empecilho para o homem enfrentar seus problemas do presente (WHITE, 1994, p.43-47).

Essa concepção da história já aparecia no século XIX com Nietzsche que pregava que o estudo da história não se deveria constituir um fim em si mesmo, mas somente na medida que servisse ao presente. Para ele, o homem para ser feliz deve ser capaz de viver o instante e esquecer o passado, e isto é válido também para uma nação e uma civilização (NIETZSCHE, 1976, p.108-109).

Porém, o romantismo tem uma outra visão. É um sentido positivista de resgate da história como etapa necessária para caminhar rumo ao futuro. Essa concepção vai ser explorada por Garrett em diversas obras. Em *Viagens na minha terra*, o narrador defende o caminhar sempre rumo ao futuro. Lembrando que há dois princípios, o materialista e o espiritualista, diz:

Mas, como na história do malicioso Cervantes, estes dois princípios tão avessos, tão desencontrados, andam contudo juntos sempre: ora um mais atrás, ora outro mais adiante, empecendo-se muitas vezes, coadjuvando-se poucos, mas progredindo sempre. E aqui está o que é possível ao progresso humano (GARRETT, 1968, p.12).

Em *FLS*, Garrett, fiel aos princípios românticos, valoriza o passado como necessário para construção do presente. Há que se lembrar a maneira como a época do domínio filipino é por ele invocada. No drama os sentimentos são elevados, o patriotismo é exacerbado e mesmo o pecado de D. Madalena é esvaziado pela dignidade do sacrifício. O passado é revivido, e isto é feito de forma a engrandecê-lo. É a história monumental, segundo definiu Nietzsche, uma história de vencedores que devem servir de exemplo para o homem se situar no presente.

O romance *VMN* ao utilizar o drama de Garrett, enaltecedor da história, permite questionar o peso que este passado tem para construção do presente. Neste sentido, o romance faz eco aos pensamentos de Nietzsche quando questiona o fardo da história e afirma ser preciso “definir o grau e fixar o limite em que é absolutamente necessário esquecer o passado, sob pena de se tornar coveiro do presente” (NIETZSCHE, 1976, p.108).

Os personagens vivem em um mundo que reflete as angústias de uma nação tão carregada de passado que a emperra na elaboração de seu presente. Isso produz uma interpretação mítica que coloca os portugueses como sonhadores de si mesmos e traz um certo impasse para a nação, como analisa Boaventura dos Santos. Ele faz uma crítica ao que chama de jeremiada nacional, que causa dois tipos de patologias, que seriam o iberismo e o nacionalismo e diz que os intelectuais e diferentes grupos de cidadãos:

não devem confiar em destinos nacionais ou horóscopos colectivos. Uns e outros são sempre expressão de um délice de presente que projecta num futuro excessivo o excesso de passado. Se algo caracteriza o tempo actual é antes um excesso de presente que tem condições para deixar o passado ser passado e o futuro, futuro (SANTOS, 2000, p. 72).

A Revolução dos Cravos pode ser vista como um momento de ruptura com a tradição para possibilitar o surgimento de novo país, porém, isto de fato não acontece. São as contradições mesmas de um país, onde o velho convive o novo, o passado com o presente. A mãe do jornalista é a representante de uma burguesia presa a valores do passado e que tem em sua neta um contraponto a sua tradição, visto que a jovem despreza esses valores, provocando a perplexidade da avó perante a força e a rebeldia da juventude.

Já a empregada Luísa como uma pessoa simples do povo, acredita em algumas crendices populares, mas isto não lhe tira o chão e ela vive o presente, por saber que o passado já passou e para viver deve-se olhar para frente. Bem pragmática esta Luísa que ao contrário do velho aio, Telmo, vive preso ao passado sem ver o presente que acontece na casa.

Também Carlos Aquiles ao não aceitar as transformações do teatro e da vida e passa a se refugiar nas pedras do passado como se fosse lhe trazer o alívio que deseja. Assim, foge do mundo e busca refúgio entre os muros medievais de Óbidos, acreditando ter encontrado as respostas. “De tanto mudar de indumentárias, descobriu aos poucos que também os sentimentos tinham seu guarda-roupa disponível, volúvel, como qualquer adereço. Nada como a ilusão maior da História, atestada na pedra, para lhe servir de túmulo”(p.105).

Seria a libertação de um peso, daquele marcado por Eduardo Lourenço como de uma nação tão carregada de passado que corre o risco de afundar-se. As glórias de um povo senhor do mar, conquistador de mundos deixa como herança um pesado fardo a impedir a leveza na caminhada. Contra este peso é que se rebela Maria de Noronha. Deseja viver sua vida livremente sem as amarras do passado, ou seria sua liberdade o desprezo às instituições da família, da sociedade, da escola e da pátria? A vingança de Maria de Noronha, portanto, seria acabar com o tempo, pois é ele o verdadeiro Deus irado a trazer dor e o sofrimento para os homens.

Todos os personagens, e, por conseguinte, esse romance, reflete a necessidade do povo português de saber conviver com o passado e com o presente, tirando do passado o peso que impede o equilíbrio necessário para impelir a nação para o futuro.

Assim é que alguns simplesmente esquecem sua história enquanto outros se refugiam nela. Felipa representa um extremo. Dá demonstrações de uma amnésia proposital, vivendo como se não tivesse passado e apenas o presente lhe interessa. No entanto, tem consciência de um passado histórico que procura vivenciar através da personagem que irá representar no palco, numa tentativa de poder apossar-se de algo valioso do passado.

Enquanto que Clara quer saber suas origens e para isso se hospeda na casa da avó paterna. Sai então à procura do primeiro marido da mãe para entender o mistério de seu passado. Como não há nenhum passado ameaçador como foi para Maria de Noronha, ela emerge de sua busca mais livre e pronta para construir sua própria história de vida.

4.3 A CULPA NA MORAL CRISTÃ

Portugal foi uma nação formada sob o signo do cristianismo, como a milagre de Ourique²⁴, sua independência do Islão, as Cruzadas, o longo reinado da Inquisição e o visionarismo como o de Vieira. Foi neste cenário de profunda religiosidade, que

²⁴A lenda dá a batalha de Ourique como momento decisivo da independência do pequeno condado portugalense, na qual D.Afonso Henriques derrota os mouros com a interveniência divina.

Garrett buscou inspiração para construir seu drama. Escolheu no passado a figura de Manuel de Sousa Coutinho, um nobre que opta pela vida religiosa, como um exemplo de grandeza de caráter e fêz a ser seguido. Todo *FLS* está ancorado numa sociedade em que a igreja ocupava lugar de destaque e de dominação, num ambiente de escuridão e temor a Deus. É este cristianismo que vai tirar do drama todo o sentido de tragicidade, como lembra Antonio Quadros. Significativa é a última cena com as palavras usadas pelo prior para consolar D. Madalena e Manuel de Sousa Coutinho na última cena “Meus irmãos, Deus aflige neste mundo àqueles que ama. A coroa de glória não se dá senão no céu” (p. 144). No drama de Garrett, a morte pode ser vencida dentro da filosofia cristã o que não tem relação com a tragédia grega (QUADROS, 1989, p. 32). Porém, junto com a idéia de redenção e esperança a moral cristã traz a culpa. A culpa pelo pecado original, que o homem traz consigo.

Na reescrita de Carvalho pergunta-se que culpa é esta. Há uma culpa que é preciso ser expiada, ou o passado está morto e é preciso se libertar para entender o presente? Seria de um passado do qual não é possível a libertação, ou a construção do futuro nasce já marcado com um estigma? Felipa sabe a resposta e procura se libertar:

Livre de atravessar os dias sem os pesos mortos na memória, esses embrulhos incômodos que levamos nos braços e nos impedem de estendê-los, ao acaso, consoante o desejo com seu toque cinzento de tristeza, com o aceno mais vivo da alegria. Mesmo que sejam breves, uma ou outra. Que a gente as reconheça, alegria e tristeza, criaturas vivas e cúmplices na guerra declarada a remorso e à culpa (p. 205).

Não por acaso no romantismo a herança católica coloca D. Madalena como culpada e única responsável pela tragédia familiar. De ter amado um homem, enquanto o marido vivia e por isso atormentada pelo remorso que corrói sua felicidade. É uma metáfora de uma parte da pátria que não soube resolver a perda de seu rei, D. Sebastião e se culpa pelo reinado filipino.

Esta profunda religiosidade impregnada no texto de Garrett perturba o Encenador. Não sabe como transportar esse sentimento de culpa, de pecado original, de terror a Deus para a sociedade portuguesa contemporânea, que não tem nem mesmo

as certezas oferecidas pela Igreja. Resta-lhe trabalhar com a angústia, esta sim ele sabe que vai ser entendida por todos.

É a angústia do grito preso da garganta, tantas vezes sentido pela atriz. Ela não sente que tenha cometido algum erro, porém assim mesmo é a culpada por toda a ordem e desordem familiar. É a herança judaico-cristã que transformou Eva em pecadora e por isto merece ficar subjugada ao homem. No mundo dominado pelo sexo masculino, à mulher só resta o sofrimento.

Mas Felipa não aceita nem mesmo as culpas que lhe cabem pelas suas atitudes, como a invenção de um estupro, a traição ao marido, a rejeição à filha, e por último, o abandono do papel de D.Madalena no drama do Encenador. Enfim, há que se perguntar que mulher portuguesa Felipa representa, ou contra o quê se revolta. Para se orientar ela se socorre com a D.Madalena que vai viver no palco, com quem dialoga e que lhe serve de espelho.

Essa personagem indecisa, com o cutelo da culpa a cair em cima do pescoço. O homem que vivia com ela não vivia com ela. Chico Fragata, um ser suave com seu peso de sombra e de melancolia, tocara-lhe mais fundo que o pênis desmesurado do outro taxista há tantos, tantos anos atrás, numa ida a Sintra. Por isso o grito — esse grito incessante — agora, não saía. E se saía era mais um gemido. Também ela se sentia indecisa. Mas essa indecisão chegava numa vaga de calma, a inundar-lhe o palco da vida (p.159).

Sua filha, Clara Rialto, não sente culpa de nada, ignora a família e valores sociais e desta leveza constrói sua liberdade e seu futuro. É a imagem de uma pátria ancorada no presente, sem culpa de ter perdido o império e que pode inventar seu futuro. Bem distante da angústia sofrida por Maria de Noronha, como consequência do seu intenso amor filial e o respeito devotado à Igreja. Garrett, porém, refletindo já sua época a coloca se rebelando contra esse domínio e a lançar a pergunta desafiadora “que Deus é esse que está nesse altar, e quer roubar o pai e mãe a sua filha?”(p.142). Maria de Noronha, no entanto, continuou sendo a vítima inocente que devia pagar pelo pecado dos pais.

A moral cristã esvazia o terror da tragédia ao atribuir um sentido para o destino o que leva o Encenador a reclamar da passividade frente ao desenlace trágico, pois os

personagens de Garrett vivem entregues apenas a seus afazeres rotineiros sem nada a lhes perturbar a ordem, rumo ao dia da morte, e sobre isto reflete o Encenador:

Mas onde está o terror? Ele não vem dos presságios. Ele não vem do misero Romeiro, todo ele um farrapo de psicologia em saldo. O terror vem sim dessa passividade quase ignóbil das figuras. Terror que aos meus olhos surge desse lavar de mãos, dessa abolição total da culpa, desse álibi que o autor derrama sobre criaturas como um óleo bento. A dor, a vergonha, os sustos de Madalena de Vilhena não me causam horror. Incomodam-me. E no palco não sei se não farão rir a quem assiste (p. 128).

Onde situar o terror e a piedade que justifiquem uma tragédia é o que incomoda o Encenador, visto acreditar que a culpa também não será entendida. Precisa resolver como montar o drama de forma atual. Conclui que é impossível despertar o público com personagens tão passivos e vai fazer alterações que considera necessárias para conquistar as platéias contemporâneas para o drama *FLS*.

Este questionamento também é um sentimento coletivo no sentido que a nação portuguesa sente a culpa por não “recuperar” sua glória. O caminho é apontado pelo jornalista que sente atormentado pela culpa imposta pela mãe/pátria e pela Igreja e sua remissão, tal qual Manuel Coutinho, se dá através da fuga deste mundo e um refugiar-se na casa mãe. Fica a pergunta a todos os filhos da nação, qual o caminho a escolher? Está em sair para o mundo globalizado ou em recolher-se?

Deste modo, entende-se que a imagem da pátria seja um assunto que perdeu seu tom de gravidade, compreensível num mundo que se guia por outros valores.

Como uma dama orgulhosa dos seus capitais, a Pátria surge nos seus lábios e vai até aos lábios da figura pública num vaivém relativamente hábil, mudando de vestuário como uma boa profissional de passerelles. Não, na boca de Francisco de Ávila a Pátria não se desespera: limita-se a sofrer azaques verbais, a descer ou a subir a orla dos volúveis atavios políticos e ir de seguida para os ares e ser apreciada nos fins de semana, preferentemente (p.28).

As colônias de ultramar também são lembradas. O dedo é colocado na ferida, de modo caricato. O personagem Alceu do Santo Espírito é um brasileiro maratonista que vai para Portugal para treinar. Ele é mostrado como um ser humano intelectualmente inferior, dono apenas de força física, incapaz de formular idéias,

portanto, natural que seja dominado pelo branco europeu. É o que faz Clara Rialto que o subjuga e estabelece uma estranha relação com ele, mas por fim escolhe por querer viver no Brasil junto com o negro. Fica a dúvida, se sua atitude é por que se sente culpada ou se sua opção representa uma ruptura com o passado, com a nação e com os valores sociais.

4.4 À ESPERA DE UM RETORNO E O SEBASTIANISMO

Portugal após a conquista de Ceuta em 1415 e sob as ordens de D. Henrique, o Infante de Sagres de Portugal, estende seus domínios através da expansão marítima e do rico comércio que estabelece. Enquanto o dinheiro entrava fácil a situação de Portugal era estável, tanto para o rei quanto para a nobreza e o clero. Porém, à medida que o estado não se firmava no comércio as dificuldades econômicas foram aparecendo. Portanto, quando D. Sebastião foi coroado com 14 anos, em 1568, Portugal já era um reino falido, e havia perdido todo seu prestígio perante o resto da Europa.

Ora, esta situação vai acabar por se refletir no povo, constituído pela pequena burguesia, os artesões e os camponeses, sempre a ser ainda mais penalizado pela elite dominante. D. Sebastião foi visto desde seu nascimento como o Desejado, e seu desaparecimento precoce, no norte da África, sem deixar vestígios, propiciou o surgimento do mito. Como não há certeza sobre sua morte, então poderia voltar para salvar Portugal e seu povo. Foi esta esperança que alimentou o sebastianismo.

Com o desaparecimento de D. Sebastião em Alcácer-Quibir, e sem deixar herdeiros, o trono foi ocupado por Filipe II da Espanha. Assim, entre 1580 e 1640, Portugal se vê as voltas com o poder da Inquisição, e se envolve em lutas pela hegemonia da Europa, como a guerra contra a Inglaterra. Neste cenário, as trovas simples de um sapateiro, Antonio Bandarra, que anunciavam a vinda de um príncipe ainda Encoberto, começaram a circular logo após o desaparecimento do rei e foram rapidamente incorporadas pelo povo.

Mais tarde, na primeira metade do século XVII, o Padre António Viera dá o

aval da igreja para o fortalecimento do mito, ao anunciar o Quinto Império e com isso inculcar um novo ânimo aos portugueses. A crença messiânica se cruzou em Portugal com esperanças de seu povo e o transformou num mito essencial para a visão portuguesa de mundo, o que explica sua continuidade e permanência chegando até o século XX com Fernando Pessoa entre outros.

Assim vamos encontrar Garrett em *FLS* denunciando como o sebastianismo poderia ser nocivo à nação. D. Madalena não acredita que D. Sebastião esteja vivo e explica à filha: “O povo coitado, imagina essas quimeras para se consolar na desgraça” (p.70). Porém, ela tem razões para não desejar sua volta, e procura destruir a crença tanto de sua filha quanto de Telmo, que acredita que tanto o rei quanto seu amo irão voltar trazendo a felicidade. Há que se considerar que Portugal na primeira metade do século XIX passava por uma situação nada favorável e, portanto, um terreno fértil para o fortalecimento do mito.

D. João de Portugal não pôde viver de acordo com a linha do tempo e ficou apenas no passado. Mesmo depois de ser dado como desaparecido por mais de vinte anos, volta à sua pátria e à sua velha casa desejando que tudo ali estivesse como havia deixado. É o avesso do herói grego Ulisses que ao retornar para o antigo palácio encontra seu filho que deixara criança, agora já um homem, e ele próprio tinha passado por diversas experiências que havia exigido seu amadurecimento. Porém, D. João só se conscientiza da passagem do tempo ao ver que o mundo mudara e que a realização de seu sonho era um pesadelo para as pessoas que ama, D. Madalena e Telmo. Vem o arrependimento, mas até esse mostrou que chegara tarde, pois não é suficiente para impedir que a desgraça aconteça.

Por não ter adquirido essa consciência de impermanência do tempo, a volta de D. João não tem um final feliz. Apesar de ser reconhecido pelo seu fiel aio, Telmo, tal qual Ulisses por sua ama, ele para viver precisa reconhecer a morte. A associação elaborada pelo Encenador com o retorno do guerreiro Ulisses para a fiel Penélope enfatiza a pessoa de D. João. Na peça, no entanto, temos a esposa perturbada pela culpa de não ter sido fiel. Se Penélope tecu e desmanchou uma mortalha, D. Madalena que não a tecu, a veste no final ao entrar para a vida religiosa.

Este mesmo tema, da mulher adúltera, explorado na literatura, aparece na seqüência do romantismo português, em *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Também ali, Luísa consumida pela culpa do adultério cometido na ausência do marido que viajara, adoece e acaba morrendo. Porém, aqui não é mais o mito do amor eterno como tratara Garrett, que apresenta como a fidelidade conjugal e a indissolubilidade do matrimônio eram vigiadas pela Igreja.

O romance de Carvalho mostra um retorno muito diferente de Ulisses. É quando o ex-ator, que por opção e não por destino, havia escolhido abandonar o mundo, que para ele significava o palco dos teatros, decide voltar. No seu caso não havia mulher fiel ou infiel a esperá-lo, o que não fazia diferença para ele, pois a esposa se tornara adúltera desde quando eram casados. Lembra Carlos Aquiles, que apesar de o casamento ter acontecido na Grécia, a traição havia sido em Lisboa e conta para Clara: “Filipa Montês olhava para mim, enquanto estrelava um ovo, nua. Sentado num sofá, um tipo fumava e a roupa que vestia eram uns peúgos vermelhos. Carlos aqui estou, disse-me ela. O nosso acto chegou agora ao fim. E ria, ria, com a boca cheia de batatas fritas” (p.109). Para este Ulisses atual não existe nem mesmo o consolo que sua Penélope tenha algum sentimento de remorso ou de arrependimento, o que a levaria ser merecedora de perdão.

Por isso Carlos Aquiles se volta para dentro de si e para o dilema que ele tentara em vão esquecer durante a viagem:

À sua frente havia agora dois caminhos e era preciso decidir depressa. Um deles, íngreme e tortuoso, ia dar à casa do Castelo; o outro, muito mais seguro, controlado a semáforos, ia ter à morada do Encenador, que ficava para os lados do Lumiar (...) Carlos Aquiles olhou para Lisboa que lhe oferecia a lástima da sua degradação. Olhar para fora não resolvia coisa nenhuma das que lhe iam por dentro (p.194).

Fica perdido por não ter um porto seguro onde atracar. Não sabe bem para onde ou para quê está voltando, se para o palco ou para sua história e fica indeciso entre o teatro e o reencontro com a ex-empregada e a ex-esposa. Sua escolha havia sido retornar a Lisboa e à vida, mas acaba por encontrar apenas a morte:

Vamos expor por escrito a nossa rejeição à leitura que o homem pretende fazer do texto. Viu nele o que bem entendeu: o mito do amor eterno. Madalena de Vilhena passa a ser a Penélope e o D. João de Portugal uma espécie de Ulisses que faz orelhas moucas ao canto das sereias porque tem uma mulher em casa à sua espera e, contentinho da vida, vai enfunando a vela da paixão enquanto puxa da espada para decapitar o mouro (p.155).

Se o romance invoca o mito do amor eterno pela ótica do Encenador, há que se considerar ainda o eterno retorno conforme proposto por Nietzsche. Pela interpretação de Milan KUNDERA (1985, p.9-11), a idéia do eterno retorno é perversa, pois mostra que pela sua não existência se demonstra a fugacidade da vida. Os acontecimentos que não tornarão a acontecer do mesmo jeito lembram que a história não se repete e que de nada adianta ficar preso a um tempo pretérito, o presente tem que ser vivido como único.

O que leva a conclusão que a idéia do retorno nem sempre é bem-vinda. Isto já havia sido mostrado por Garrett como inútil para a nação e será enfatizado pelo Encenador de forma dúbia. Por mais que se empenhe racionalmente para encenar um *FLS* atual e capaz de conquistar o público, não deixa de procurar uma saída metafísica para suas dúvidas a respeito do drama apelando para sua falecida mulher. É afinal, o homem transferindo para fora de si, para outro ser divinizado, portanto, capacitado para ser o salvador de seus problemas e que está na origem de toda crença messiânica.

O ex-ator quer voltar para representar o drama de Garrett, porém, nem isto consegue já que o destino é mais forte e ele morre atropelado. E até nesse momento que a realidade se impõe secamente. “Mas não vale ficar para aqui a deitar água nos olhos do possível leitor. Porque o resto foi bem e depressa, sem cintilações nem tiques. Após as exigências legais, Carlos Aquiles teve um enterro discreto, com direito a meia dúzia de linhas no noticiário” (p.209). É um mundo que não comporta nenhuma esperança e que não há lugar para que o povo fique à espera de um salvador para seus problemas.

A crença sebastianista tem dois componentes, o messianismo que prega a vinda de um messias, um enviado de Deus para erradicar o sofrimento de um povo eleito e outro, na recusa em assimilar o passado e o presente em sua totalidade. Portanto, após o 25 de Abril não se justificaria mais esta espera, do mesmo modo que há apenas uma

sociedade que renega o passado e tampouco se vê como futuro. Neste cenário não há porque crer que uma solução possa vir de fora e cada um é responsável pelo seu sucesso ou fracasso.

Todos vivem o aqui e agora. O jornalista por conta de sua atividade profissional, é prisioneiro do momento atual. A atriz vive representando no palco e na vida, sem tempo para construir sua própria história. A filha inverte o sebastianismo, não fica à espera de um messias e sai de Portugal. Em nada crêem os personagens de *VMN* e tampouco esperam uma nova era para o país, como se nada mais houvesse depois do amanhã. Dessa desesperança da qual todos comungam e não escapa ninguém, a vingança de Maria de Noronha é, pois, viver o presente, renegando o passado e construindo seu futuro.

4.5 O FRACASSO DA ATUALIZAÇÃO DO DRAMA

O capítulo do Encenador é por vários motivos ²⁵ aquele que melhor representa os conflitos da nação. Freneticamente trabalha para atualizar um texto, o qual já era a recriação de um fato histórico. Ele precisa fazer a operação necessária para trazer o passado para o presente de forma a ser entendido não como um peso morto e sim como alicerce de um devir.

Cento e cinquenta anos separam estes dois Portugais, o de *FLS* e o da *Vingança*, e são mudanças substanciais que os distanciam, porém, os une na busca da identidade desta nação. O Encenador quer modernizar a todo custo o drama de Garrett, para isto o transforma totalmente, mas por fim chega à simplicidade do tema. “Figuras principais serão só três: Madalena, o presente indeciso; o Romeiro, o passado que volta; Maria de Noronha, o futuro, indicativo e inexorável” (p.138). Ou seja, conclui que o drama de Garrett formula o destino de Portugal, tal como leu Eduardo Lourenço.

O Encenador, porém, se esforça para encenar o drama de Garrett de forma a preservar a força do texto e ao mesmo tempo agradar ao público, porém não consegue seu objetivo. Nem mesmo os próprios atores da companhia se identificam com sua

²⁵ Vide narrador e leitor, p. 43-49.

versão. Na primeira reunião que fazem, descobrem que a peça que vão representar não é a mesma para a qual haviam se preparado e se revoltam. Felipa Montês reclama, pois descobre que todo seu empenho em conhecer D. Madalena, os palácios filipinos, o mobiliário da época, a história daquele período, os ideais de Garrett, além de decorar o texto da peça isso agora de nada valia, frente ao novo drama que seria encenado.

Como ele pensa no sucesso, quer mostrar apenas aquilo que o público quer ver, como nas novelas de televisão e até para sua versão, busca uma atriz de novelas bem conhecida para representar a D. Madalena. Ao contrário dos escritores românticos portugueses que escreviam com o objetivo de educar o público, ele apenas deve obedecer às leis de mercado para ter um bom retorno financeiro.

A solução cênica que o Encenador adota com a substituição do retrato do Romeiro por um espelho é muito significativa por revelar os problemas de atualização. O quadro pressupõe uma imagem que resistira à passagem do tempo, e mostrava um guerreiro na força de seus anos ao contrário do romeiro que retornava já um velho. Como aquele jovem não mais existia, não foi reconhecido. Frente ao espelho o romeiro não pôde ver o passado, o nobre altivo que havia sido, apenas o presente derrotado e sobrevivente, materializado na imagem. Ao não se ver como fora se torna apenas um espectro. Portanto, era ninguém.

Há que considerar ainda, que Garrett indica na rubrica como no salão do palácio estão diversos retratos de família e em lugar de destaque, os retratos de D. João, D. Sebastião e Camões, portanto, ícones de um passado glorioso, perpetuados através da imagem. Ao serem substituídos por espelhos, se impede que a história seja mostrada. Transforma-se num ato de ocultamento, em um apagar os vestígios do passado para que não se torne conhecido.

Outra alteração que também explica o insucesso do Encenador se verifica na substituição da casa por um estádio aberto. Ora, a casa é um local delimitado de uma vida em família, já o estádio é um espaço freqüentado por várias pessoas que se cruzam fisicamente sem nenhum relacionamento entre si. Portanto, os valores familiares enfatizados por Garrett não são considerados e substituídos por uma sociedade de indivíduos isolados. Isso também acontece quando troca o romeiro, um

soldado que luta em uma guerra santa, por um maratonista, que é um atleta que busca conquistas individuais.

É também neste capítulo que se discute a proximidade entre a história e a ficção e de como suas fronteiras nem sempre ficam claras para o leitor. Mesmo que o autor, como Garrett, deixe registrado quais as fontes que o guiaram, as dúvidas permanecem.

Na *FMN*, tanto a história quanto a ficção passam a ser questionadas por meio de sua contextualização ou de seus vestígios. O ingresso de Manuel de Sousa Coutinho para a vida religiosa é o fato histórico, mas só conhecido por meio das fontes consultadas. Garrett, porém, além dos documentos, usou sua imaginação para criar sua versão da história. O Encenador, no entanto, quer encontrar a verdade. Mas isto também é ficção.

Documento-me. Que remédio. E quanto à valentia do futuro frade e escritor maneirista, o nosso Sousa Coutinho, feito Luís de Sousa em religião, a papelada que me chega às mãos deixa muito, mas muito a desejar. O homem, ao que parece, não mexeu uma palha para tentar empurrar de Lisboa o domínio dos Filipes. Deslizes da verdade estética, relativamente à verdade histórica (p.120).

Um aspecto do romantismo português que deve ser considerado refere-se ao modo de criação do romance histórico. O processo passava pela utilização de versões anteriores do tema em poesias, baladas, canções populares, enfim na tradição do povo. Isso aliado ao emprego de algum léxico da época medieval eram mais utilizados do que fontes históricas fidedignas. Como resultado, dentro de um romance histórico, e *FLS* é um exemplo disso, não havia questionamento porque se aceitava as versões já existentes e se completava com a imaginação algumas lacunas que a história não mostrava. Portanto, não é possível separar a história da ficção no drama de Garrett, como quer o Encenador²⁶.

Foi possível perceber como esse capítulo resume muito bem o romance de Armando Silva Carvalho ao questionar até que ponto deve-se e pode-se viver do passado, pela busca do equilíbrio entre a supervalorização da história e seu

²⁶ Cf. o verbete “A ilustre casa de Ramires e balada romântica” de Fátima Freitas Moura, no *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*.

esquecimento. Um passado que não acaba, como em *FLS*, resulta em tormentos e destruição, portanto é preciso compreendê-lo para atualizá-lo conforme faz de maneira brilhante a atriz ao falar de sua aproximação com D. Madalena: “Fiz dela a minha confidente. Levei-a à casa a tomar chá. E até a Luisa, a minha governanta, simpatizou com ela e não se importou que ficasse lá a dormir”. E ante a surpresa do Encenador, retruca: “Não há problema. Ela não sai do gravador. Nem para ir à casa de banho” (p.147).

Entende-se assim, que o fracasso da montagem do drama acontece pela maneira como ele vê a história. O Encenador para ser compreendido pelo público atual e alcançar o sucesso, despreza o passado e exclui de sua montagem os princípios morais que guiavam os personagens do drama. Com isso é esvaziado todo o sentido trágico e dramático de *FLS* e tampouco mostrar o passado rememorado e revivido pelo presente.

CONCLUSÃO

Três momentos da história unidos pelo fio da literatura: Portugal na época da batalha de Alcacer-Quibir em 1578, Portugal em 1840 quando Garrett escreve *FLS* e Portugal de 1987. Esta é a contribuição do romance histórico contemporâneo, permitir ampliar o conhecimento da história e das pessoas no tempo em que vivem, o que foi plenamente possível de verificar em nossa análise do *VMN*. Ressaltamos, porém, que para que isso se realize é necessário que o leitor esteja de posse de códigos que lhe permita a interpretação, ou seja, conheça o texto de Garrett.

O romance *VMN* ao fazer uma revisitação da história literária abre novas portas para se entender a história e a formação cultural de Portugal. Através da forte intertextualidade com o drama de Garrett a todo momento é solicitado que o olhar se volte novamente para o passado, sem contudo esquecer o presente.

Por conseguinte, o romance de Armando Silva Carvalho retoma a pergunta respondida pelo romeiro: sou “ninguém”, que remete à pergunta “que pátria é essa?” “Quem somos, onde estamos, para onde vamos, sobretudo, para onde podemos ir ou seria bom que fôssemos, a fim de salvaguardarmos a essência de uma herança histórica e reinventando novas perspectivas num mundo onde desde há muito ninguém espera por ninguém?” (LOURENÇO, 2001, p.80).

Se em Garrett o ninguém remete a uma pátria fantasmática, no romance de Armando Silva Carvalho, as pessoas se transformam em ninguém. Numa sociedade regida por um individualismo exacerbado os destinos de cada um estão distantes do pensar a pátria, voltados apenas para sua história de vida não abrem espaço para olhar o outro e o coletivo. Porém, os indivíduos não são ilhas, vivem em sociedade e estão sujeitos a forças externas que influenciam seu cotidiano, como uma guerra ou resultados da balança comercial. Isto significa que um pensamento identitário nacional se faz tão necessário hoje, como o era há 150 anos com Garrett. Além disso, há a crítica a este comportamento que reflete muito bem a sociedade atual.

A herança de um passado glorioso alimenta o sebastianismo, no desejo que sua volta permita inventar um novo presente. No *FLS*, essa crença já se mostrara estéril ao

significar a morte do presente e o futuro, como constata Telmo, ao perceber que o retorno do amo tanto esperado, apenas trouxe destruição.

Assim se coloca uma equação entre não supervalorizar o passado, de modo a ofuscar o presente e, tampouco esquecê-lo. Se só há o aqui e agora, nada disso importa. Mas o narrador encontra a receita. Ele vai escrever sobre o passado para entender seu presente, como faz o jornalista Francisco Ávila que se recolhe à casa da mãe e conta sua história de vida. Esta se revela ser o romance que o leitor está terminando de ler.

A concepção da “inutilidade” ou da “desnecessidade” da história vai aparecer na *VMN*, no desprezo que a sociedade moderna vota à história. Ora, esta é a tendência que se acentua no mundo globalizado. A identidade de uma nação desaparece quando se ignora seus valores éticos, sociais e culturais e se impõe uma cultura de massa. O que faz com que nos países periféricos, as culturas dominantes incentivem o abandono às tradições para que mais rapidamente novos valores sejam ali implementados. É a memória de um povo que vai dar homogeneidade cultural, portanto, seu esquecimento pode servir aos interesses de muitas forças externas.

O romance de Armando Silva Carvalho, porém, faz novamente com que os portugueses se voltem a seu passado de uma forma a dar a ele a justa medida. Um passado que sirva de alicerce para que a nação rumo ao futuro, considerando que a memória de um povo deva ser preservada. Não esquecer que há uma herança de glória que os une, de antepassados comuns que foram navegantes, guerreiros, conquistadores, colonizadores e, sobretudo vencedores, que vale ser lembrada por todos aqueles que se consideram portugueses.

Deve ser considerado ainda, que o romance foi produzido passada uma década da Revolução dos Cravos, portanto, ainda ressoavam os fortes ecos deste sonho. Mas é em um ambiente carregado de desilusão no qual vivem as personagens de Carvalho, sem nenhum herói a ter um comportamento exemplar a dar esperanças. Uma nação que vivera um passado tão grandioso poderia também ser capaz de igualmente inventar um futuro capaz de preencher os vazios deixados pelo salazarismo e entrevisto nas possibilidades da Revolução.

Ressaltamos que a pátria foi intensamente pensada pela literatura, com destaque para duas épocas, ou seja, o século XVI e o século XIX. Garrett já coloca Camões em lugar de honra, lembramos que em *FLS* ele aparece já na abertura e seu livro é apresentado como aquele “que serve para todos”. Eduardo Lourenço insiste que de Garrett até Pessoa, os escritores pensam a pátria no sentido de dar um imaginário português que cumpra a função de oferecer uma ponte entre o passado glorioso e um presente que o insira entre as grandes nações.

Esta forte presença literária como fator determinante de um imaginário português de uma cultura tem sua continuidade através de uma literatura que repensa a pátria ao mesmo tempo que relê a literatura que já a pensou. No livro de Carvalho, as personagens lêem Garrett, que por seu turno já havia feito uma leitura dos *Lusíadas*, e lêem Fernão Lopes e Teixeira de Pascoaes. Essa literatura vai ser lida também por Francisco Ávila só que sob um diferente prisma, e como surgem lacunas a serem preenchidas, ele irá produzir uma nova escrita capaz de lhe dar as respostas que procura.

A ausência de crenças pela sociedade contemporânea gera um vazio e é neste vácuo que se movem os personagens da *VMN*, surgindo com nitidez as semelhanças e diferenças entre as épocas. No século XIX tem-se um Portugal católico preso a uma rígida moral que engessa os personagens de Garrett, além de se referir a um período ainda muito mais atrelado à Igreja. Afinal, o tamanho da tragédia, o casal que abandona a vida mundana, a morte da filha, é muito grande para uma única e pequena falha, o descumprimento involuntário do sacramento do matrimônio.

Assim esta falta de liberdade causada pela Igreja impõe uma pesada carga, que causa desgosto e tragédias. O que vemos, porém, em *VMN* é um outro extremo de conduta que subverte o imaginário nacional intrinsecamente cristão. As personagens são livres para fazerem o que quiserem, sem a censura do Estado ou normas impostas por uma forte religiosidade, como Felipa e seu marido que têm os amantes que desejam. Até a empregada Luísa, numa atitude bem diferente do aio Telmo, não demonstra qualquer afeição para com seu antigo patrão ou com sua atual patroa. Quem

destoa é a mãe do jornalista, por representar justamente uma outra geração que ainda guarda certos valores.

É esta sociedade que *VMN* apresenta, em que a falta de saída é justamente a ausência de religiosidade cristã. Se o excesso causou a tragédia em Garrett, no presente, essa falta tampouco é a solução. Não há crença e tampouco esperança.

Neste mundo em que valores éticos e morais são substituídos pela rapidez e pelo dinheiro, torna-se paradigmática a substituição dos retratos por espelhos na montagem do Encenador. Ele que se guia pela lógica do mercado, quer facilitar o entendimento do espectador, visando conquistar um grande público, mas falha em sua tentativa. Não considerou que um espelho reflete apenas o presente, enquanto o quadro representava o passado, e desprezando a história se esvai toda a força dramática e a beleza do texto de Garrett.

Por fim, consideramos que foi possível demonstrar como o romance faz o questionamento identitário de Portugal apresentando a necessidade de avaliar o passado com um diferente olhar. É um texto inquietante cabendo ao leitor descobrir afinal qual a vingança de Maria de Noronha. Seria se soltar das amarras da culpa? De não se deixar morrer, nem mesmo num palco? De se livrar do peso que representa o passado? De optar por viver longe de Portugal? Ou seria apenas de construir seu próprio futuro?

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA GARRETT, J.B.S.L. *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmão, 1963, 2v.
- _____. *Doutrinas de estética literária*. 2. ed. Lisboa: Gráfica Santelmo, 1961.
- _____. *Frei Luís de Sousa*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- _____. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Guimarães, 1959.
- BENJAMIN, W. Teses sobre a filosofia da história. In: KHOTE, Flávio (Org.e Trad.) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985, p. 222-232.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.
- BRAGA, T. Prefácio. In: GARRETT, A. *Frei Luís de Sousa e Auto Gil Vicente*. Porto: Lello & Irmão, 1973.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 7.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- CALVINO, I. *Porque ler os clássicos*. Trad. Nilson Molin. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- CARVALHO, A. S. *A vingança de Maria de Noronha*. 2.ed. Lisboa: Vega, 1989.
- CERTEAU, M. *A escrita da história*. 2.ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- CHAVES, C. B. *O romance histórico no romantismo português*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- COELHO, J. P. Frei Luís de Sousa. In: *Dicionário de literatura*. 3 ed., Porto: Figueireinhas, 1985, p.351-353.
- CONNOR, S. *Cultura pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FERREIRA, A. *Perspectiva do romantismo português*. 2 ed. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

FIGUEIREDO, F. *História da literatura romântica*. 3 ed. São Paulo: Anchieta, 1946.

HERCULANO, A. *Eurico, o presbítero*. São Paulo: Circulo do Livro, 1978.

_____. *Lendas e Narrativas*. Amadora: Livraria Bertrand, 1980.

GAGNEBIN, J. M. *Linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GUINSBURG, J. Romantismo, historicismo e história. In: *O romantismo* (Org)._____. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

HELLER, A. *Uma teoria da história*. Trad. Dilson Bento de F.Ferreira Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, F. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. (Org. e Trad.) Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JAUSS, H. R. *História da literatura com provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. 7 ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985, p. 414, 424.

KUNDERA, M. *A insustentável leveza do ser*. Trad. Teresa B.Carvalho da Fonseca. 60 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LE GOFF, J. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 1990.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1987.

LIMA, L. C. *O controle do imaginário: razão e imaginário no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LOURENÇO, E. *Entrevista a Eduardo Lourenço*. Disponível
<<http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk3/entrevistas/elourenco.htm>
Acesso>28 abril 2003.

LOURENÇO, E. Da literatura como interpretação de Portugal. In: _____. *O labirinto da saudade*. Psicanálise mítica do destino português 3.ed., Lisboa: D.Quixote, 1988, p.79-118.

_____. *Mitologia da saudade. Seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Cia.das Letras, 1999.

_____. *A Nau de Ícaro*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

MACÊDO, D. C. P. D. *Sebastião. A metáfora de uma espera*. Natal: Editora Universitária, 1980.

MACHADO, A. M. *As origens do romantismo em Portugal*. 2.ed. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

MARINHO, M.F. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

MARTINS, C. *A vingança de Maria de Noronha de Armando da Silva Carvalho*. Disponível <<http://www.ipn.pt/literatura/letras/recen076.htm>> Acesso em 17 out.2001.

MATOS, A.C. (Org.) *Suplemento ao Dicionário de Eça e Queiroz*. Lisboa, Caminho, 2002.

MATTOSO, J. In. *História de Portugal*. (Org). José Tengarrinha. São Paulo: Unesp, 2001

MONTEIRO, O. P. *O essencial sobre Almeida Garrett*. [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

MOURA, V.G. Colóquios tão simples, desfigurações. In: GARRETT, A. *Frei Luis de Sousa*. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 9-33.

MOYSÉS, L.P. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia.das Letras, 1998.

NABAIS, P. *Frei Luis de Sousa de Almeida Garrett*. 8.ed. Lisboa: Ulisseia, 1998.

NIETZSCHE, F. *Considerações intempestivas*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença, 1976.

QUADROS, A. *A idéia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos*. Lisboa: Fundação Lusíada, 1989.

REIS, C. ; PIRES, M. N. *História crítica da literatura portuguesa: O Romantismo*. v.5. Editorial Verbo, 1999.

REIS, R. Cànone. In: JOBIM, José Luis (Org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-92.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994-6. 3 v.

RIEDEL, D. C. (Org). *Ficção & história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

SANDMANN, M. C. Frei Luis de Sousa – um clássico romântico. *Revista Letras*, Curitiba, n.74, p.93-114, 1999.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, B.de S. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 7.ed. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

SARAIVA, A. J. O conflito dramático na obra de Garrett. In: *Para a história da cultura em Portugal*, v.1. Lisboa: Publicação Europa, 1972, p. 73-89.

_____. A evolução do teatro de Garrett. In: *Para a história da cultura em Portugal*, v.2 Lisboa: Publicação Europa, 1972, p.11-34.

SARAIVA, A. J; LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. 16 ed. Porto: Porto Editora, 1995.

SOUSA, F.L.de; Prefácio de Augusto Reis Machado. *Vida de Dom Frei Bartolomeu dos Mártires*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1946.v.1

TENGARRINHA, J. (org) *História de Portugal*. São Paulo:Unesp:Edusc, 2000.

ZILBERMAN, R. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Senac, 2000.

VEYNE, P. *Como se escreve a história*. Trad. António José da Silva Moreira. Lisboa: Edições 70, 1987.

WHITE, H. *Trópicos do discurso*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. A questão da narrativa na teoria contemporânea da história. *Revista de História*. Campinas, n.2/3, 1991.

WEINHARDT, M. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*, Curitiba, n.43, p.49-59, 1994.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro Zahar, 1979.

ANEXO I

*Frei Luís de Sousa*²⁷

Manuel de Sousa Coutinho nasceu em Santarém por volta de 1555. Filho de um nobre, Lopo de Sousa Coutinho, governador do Castelo de Mira, e de D. Maria da Noronha, dama da rainha D. Catarina. Estudou algum tempo em Coimbra de onde saiu para seguir a vida das armas. Em 1576, quando de viagem para a ilha de Malta foi capturado por um corsário mourisco. Conduzido para Argel, teria travado conhecimento com Miguel de Cervantes, autor de *D. Quixote de la Mancha*, que também se encontrava cativo e referiu-se a Manuel de Sousa na novela *Trabalhos de Persiles e Sigismundo*. Resgatado, volta a Portugal e se dedica às letras, ganhando a confiança dos governadores do reino que o nomearam para um cargo nos quadros militares do Estado. Em 1580, é nomeado alcaide-mor do Castelo de Marialva e capitão das ordenanças da vila. Em 1582, o rei Felipe II faz-lhe uma mercê de 200 mil réis anuais.

Em 1583, casa-se com D. Madalena de Vilhena, viúva de D. João de Portugal, dado como morto na batalha de Alcácer-Quibir. Deste casamento nasce uma filha, Ana de Noronha. Em 1599, ele está morando na Vila Almada quando acontece a peste em Lisboa, e os governadores, para dela fugirem se transferem para Almada, repartindo entre si as melhores casas. Como há tempos houvera um desentendimento entre os governadores e o nobre, Manuel de Sousa julgou injusta a ordem de desocupar sua casa e por isso mandou incendiá-la. Essa sua atitude foi explicada por ele próprio no prefácio às *Obras Poéticas*, de Jaime Falcão. Diz ele, “possuído de extraordinária exaltação, furtei as minhas paredes a essa injúria com nova e inaudita metamorfose: foram-se embaixo em fumo e cinzas”.

Parte para a América atrás de lucros, incentivado por irmão que mora no Panamá. Anda pelo Peru e pelo Rio da Prata. Não sendo bem sucedido nos negócios e tendo-lhe morrido a única filha, volta para Portugal.

²⁷ SOUSA, F.L.de; Prefácio de Augusto Reis Machado. *Vida de Dom Frei Bartolomeu dos Mártires*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1946.v.1

Em 1613 separa-se de sua esposa e os dois entram para a vida religiosa. Ele no convento de São Domingos de Benfica, com o nome de Frei Luís de Sousa, e sua esposa, Madalena de Vilhena, entra para o convento e adota o nome religioso de Sórora Madalena das Chagas. Não há registros que confirmem se os dois tornam a se encontrar e nem sobre os motivos que os levaram essa decisão.

A partir de 1616, com a morte do cronista da Ordem, passa a dedicar-se à escrita, às memórias da História de São Domingos. Neste aspecto, Frei Luís de Sousa alcança projeção como um dos grandes cronistas e prosadores da época. É possuidor de um estilo feito de rigor e de aproveitamento da língua portuguesa, talento esse reconhecido por Garrett, que dá seu nome como título de uma peça.

A separação dos esposos e a opção pela clausura, eram fatos conhecidos em Portugal e despertou muita atenção pelo inusitado da situação. Em 1662, Frei António da Encarnação expôs no prefácio da *História de S. Domingos* uma versão segundo a qual o primeiro marido de D. Madalena de Vilhena não morrera na batalha e inesperadamente aparecera na casa de Manuel de Sousa Coutinho escondido sob a figura de um romeiro. E foi esta versão que inspirou o drama escrito por Garrett.